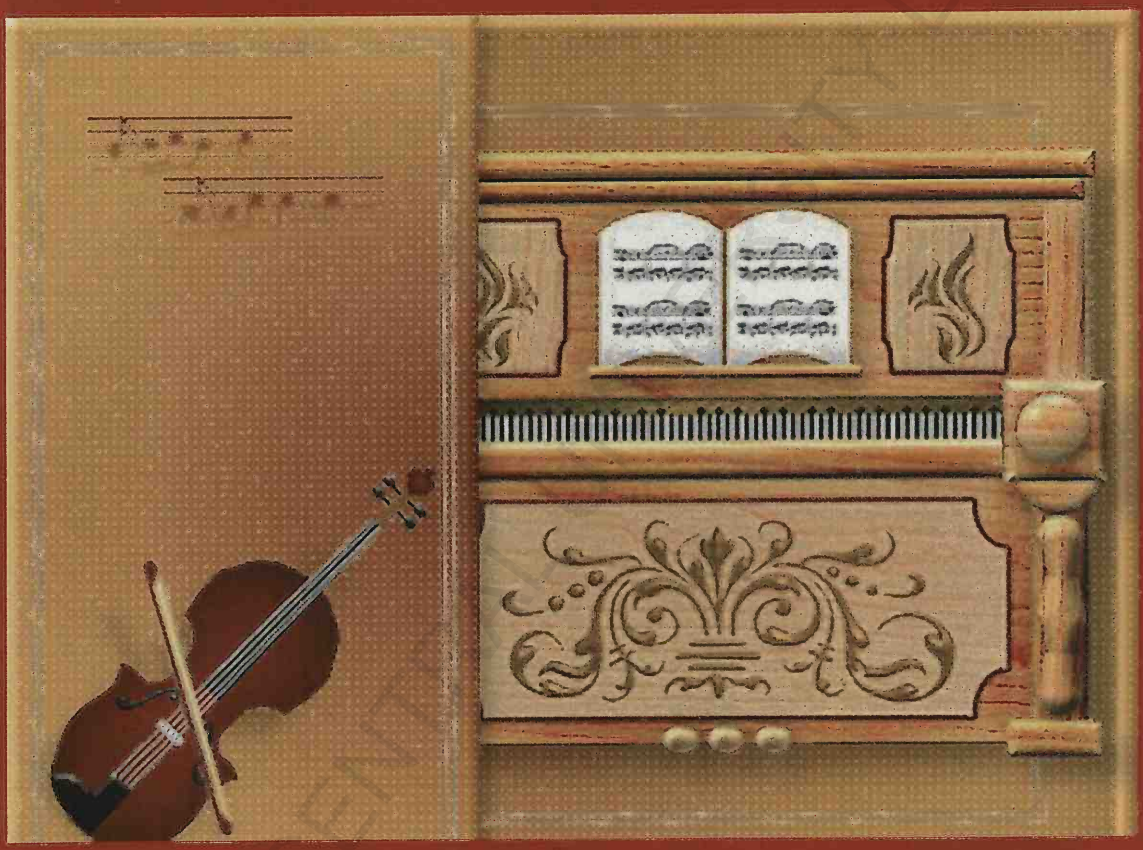
Lelia Şerbănescu



COORDONATELE PSIHOLOGICE ALE ACTULUI INTERPRETATIV

Volumul 2

+C.A +D.V.D.
III 47.472

Editura Muzicală

BIBL. CENTR. UNIV
"M. EMINESCU" IAŞI

BCU IAŞI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lelia Şerbănescu

595067

COORDONATELE PSIHOLOGICE ALE ACTULUI INTERPRETATIV

Vol. 2 + C.D. + D.V.D.

ALE

000004 95371
BCU Iasi

Editura Muzicală, 2009
Bucureşti

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
ŞERBĂNESCU, Lelia
Coordonatele psihologice ale actului interpretativ / Lelia Felicia Carolina Şerbănescu-Rădulescu. - Bucureşti : Editura Muzicală, 2009
2 vol.
ISBN 978-973-42-0556-1
Vol. 2. - 2009. - Bibliogr. - ISBN 978-973-42-0558-5

159.9:781.68

© Lelia Şerbănescu
EDITURA MUZICALĂ, 2009
Editură recunoscută CNCSIS
Calea Victoriei nr. 141, sector 1, Bucureşti
Tel. Fax: (021).312.98.67
e-mail: em@edituramuzicala.ro
Toate drepturile rezervate
ISBN 978-973-42-0558-5

BCU IAŞI/CENTRUL UNIVERSITAR LIBRARY

2 8.IUN. 2012

Precuvântare

Subiectul tratat de dna Lelia Şerbănescu este tipic unei abordări interdisciplinare a performanței muzicale, în care se aplică metoda de cercetare anatomo-fiziologică şi psihologică, sunt tratate probleme de psiho-pedagogie şi de formare a personalității artistice, anomalii şi boli profesionale şi chestiuni privind „*Demersuri hermeneutice în arta interpreativă pianistică*".

Volumul de studiu şi informație pe care lucrarea îl conține şi valoarea concluziilor la care autoarea ajunge în urma expunerii şi dezvoltării fiecărui punct ne pot îndreptăți să considerăm lucrarea respectivă un moment de vârf în cercetarea doctorală din UNMB, domeniul Muzică-Teoria Interpretării Muzicale.

Este mai mult decât evident faptul că d-na Lelia Şerbănescu se bazează în studiul întreprins pe o excepțională pregătire artistică şi intelectuală. În cei şase ani de muncă dedicată activității doctorale, d-sa a abordat ca interpretă un repertoriu pianistic şi cameral imens, în care şi-au făcut loc cele mai importante lucrări ale compozitorilor români şi străini ai tuturor epocilor, de la Bach la Messiaen şi Stockhausen.

Pregătirea sa muzicală s-a întregit pe parcursul acestei perioade cu lecturi dintre cele mai diverse (dovadă bibliografia de 5 pagini de la sfârşitul tezei, cu titluri de autori reputați şi lucrări fundamentale, citite şi *înțelese* – ceea ce nu întotdeauna se întâmplă, din păcate...).

Este evident faptul că lucrarea d-nei Lelia Şerbănescu este nemijlocit şi mai ales rezultatul propriului laborator de interpretare, supus unei reflecții lucide, *artistic*-lucide, i-aş zice. Ceea ce transpare mai ales din expunerea sa este permanenta încărcătură de viață şi *gest* artistic, care răzbate prin cele mai „impersonale", să zicem, considerații de ordin teoretic, uneori exact-ştiințifice. Această acoperire permanetă cu sens concret, direct, practic, legat de trăirea *în act* a performanței muzicale constituie un punct permanent de „legătură cu pământul" – vezi *Anteu* – prin care discursul autoarei îşi capătă valabilitate.

Cazul d-nei Lelia Şerbănescu este un exemplu fericit de forare autorizată prin metodă şi practică artistică, în universul viu al comunicării muzicale. Descoperirea tuturor coordonatelor care țin de acest domeniu, studierea acestora după metode definite de abordare, valorificarea acestora în performanța interpretativă *concretă*, toate la un loc circumscriu o acțiune culturală întotdeauna deschisă (în *timp* şi în *interpret*), niciodată finită şi extrem de bogată în semnificații şi *semnificări*.

Ar fi superfluu ca în această precuvântare să mai comentez punctual una sau alta din tezele susținute de doctorandă. Toate la un loc definesc o capacitate analitică – ştiințifică şi artistică – deosebită, care nu se confirmă mai evident în altceva (după, şi nu înainte de parcurgerea cu răbdare a textului

integral al lucrării!) decât în calitatea artistică a celor cîteva mostre ale interpretărilor personale ataşate pe coperta a III-a.

Am convingerea că editarea acestei lucrări va completa muzicologia românească cu un nou op de extremă valoare şi va constitui pentru orice lector, de orice pregătire culturală, o experienţă de excepţie.

Lucru care mă îndreptăţeşte de a propune cu căldură conferirea titlului de Doctor în Muzică d-nei Lelia Şerbănescu, ţinând cont de toate cele mai sus şi a o felicita cu toată convingerea.

Prof. univ. dr. **Nicolae Brânduş**
Universitatea Naţională de Muzică Bucureşti

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„COORDONATELE PSIHOLOGICE ALE ACTULUI INTERPRETATIV", Vol. 2

CAP. IV *„ANOMALII ŞI BOLI PROFESIONALE"*

4.1. Caracteristicile evenimentelor stressante şi reacţiile psiho-fiziologice umane 7
4.1.1. Caracteristicile evenimentelor stressante..... 8
4.1.2. Reacţiile psiho-fiziologice de stress 10
4.2. Afecţiunile cauzate de stress şi profilaxia lor 14
4.2.1. Mecanismele de apărare în faţa factorilor de stress 20
4.2.2. Profilaxia stressului şi organizarea terapiilor 23
4.3. Anomaliile sau comportamentul anormal 26
4.4. Bolile şi suferinţa artiştilor pianişti: cazurile Maurice Ravel, Dinu Lipatti, Clara Haskil..... 34

CAP. V *„DEMERSURI HERMENEUTICE ÎN ARTA INTERPRETATIVĂ PIANISTICĂ"*

5.1. Probleme de hermeneutică generală şi muzicală 44
5.1.1. Hermeneutica generală: multilateralitatea opiniilor şi unitatea conceptului..... 45
5.1.2. Probleme de hermeneutică muzicală. Demersuri hermeneutice în analiza lucrărilor „Menuet" de M. Ravel şi „Cantéyodjayâ" de O.Messiaen 54
5.1.2.1. Opinii hermeneutice privitoare la artă 56
5.1.2.2. Abordări hermeneutice în analiza lucrărilor „Menuet" de M. Ravel şi „Cantéyodjayâ" de O.Messiaen 65
5.2. Artă-filosofie-religie: homo ludens, homo faber, homo religiosus.. 153
5.2.1. Termenul de jucător: actor, creator, interpret 153
5.2.2. Omul filosof şi homo faber 157
5.2.3. Omul religios în arta pianistică. De anima con anima 162
5.3. Concluzii generale 168

ANEXE:

Bibliografie 175
Bibliografie electronică şi radiofonică 179
Documente video 179
Documente discografice 180
Documente muzicale şi ilustraţii 181
Summary 182

BCU IAŞI / UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CAPITOLUL AL IV-LEA
„Anomalii şi boli profesionale"

Am văzut că drumul artistic este unul tumultuos, plin de riscuri, care implică multă trudă, multe sacrificii şi în special mult stress. Aceste adevăruri sunt bine sintetizate de către Serghei Rahmaninov, într-o frază adresată cândva unui oarecare domn Gérard Bauer:

„*Insistam* – povesteşte acesta, *asupra voluptăţii unei cariere în care te descoperi împărtăşind aceleaşi sentimente cu săli întregi, unde se creează o stare de graţie şi de admiraţie care se eliberează prin aclamaţii, prin aplauze –vastă mare de succese al căror suflu îl regăseşti din capitală în capitală. Rahmaninov mă priveşte şi cu vocea sa lentă îmi răspunde: Da, ai toate acestea, succesul, rechemările, simpatiile necunoscute – ai toate acestea ...şi apoi mori la hotel...*"[1]

Iar Clara Haskil considera: „*În mod general, s-ar putea spune celor care vor să facă o carieră artistică, că este una dintre cele mai dificile, chiar cu mult talent. Trebuie să studiezi mult, trebuie, de asemenea, să ai noroc, şi meritul singur nu ajunge întotdeauna –trebuie să începi de tânăr...* "[2]

Şi fiindcă în majoritatea cazurilor de boli specifice muzicienilor sursa acestora este stressul, voi analiza ce reprezintă acesta şi cum acţionează el asupra organismului uman.

4.1. Caracteristicile evenimentelor stressante şi reacţiile psiho-fiziologice umane.

Stressul apare atunci când oamenii se confruntă cu evenimente pe care le percep ca fiind periculoase pentru bunăstarea lor fizică sau psihologică. Aceste evenimente sunt deseori considerate ca *stressori*, iar reacţiile oamenilor în faţa lor sunt *răspunsuri de stress*. Expunerea la stress poate duce la emoţii dureroase, cum ar fi anxietatea sau depresia. Poate duce în acelaşi timp la boli fizice, atât minore, cât şi grave. Reacţiile în faţa stressului sunt însă diferite de la om la om. Una dintre trăsăturile cele mai izbitoare ale experienţei stressului este puternica influenţă a factorilor psihologici. *Sursa stressului* se găseşte

[1] *Spycket, J.* – „Clara Haskil", Ed. Muzicală, Bucureşti, 1987, pg. 215
[2] *idem*, pg. 183

deseori în interiorul individului, sub forma unor motive sau dorințe conflictuale. În ceea ce privește cauzele externe, aici există mai multe tipuri de evenimente stressante, cum ar fi: evenimentele traumatice dincolo de limitele obișnuite ale experienței umane, evenimente necontrolabile, evenimente impredictibile și evenimente provocatoare pentru limitele capacităților umane.

4.1.1.Caracteristicile evenimentelor stressante

I. Cele mai evidente *surse de stress cu cauze externe* sunt evenimentele traumatice, cum sunt situațiile de pericol extrem. Dar și evenimentele mai obișnuite pot duce la răspunsuri de stress. Sunt trei caracteristici ale evenimentelor care le fac a fi percepute drept stressante: controlabilitatea lor, predictibilitatea și măsura în care ele pun la încercare limitele capacității noastre și imaginea de sine.

1) *Controlabilitatea.* Cu cât pare mai incontrolabil un eveniment, cu atât el este mai probabil să fie perceput ca stressant. Convingerea că putem controla evenimentele pare să ne reducă starea de anxietate.

2) *Predictibilitatea.* Capacitatea de a prezice apariția unui eveniment stressant – chiar dacă individul nu îl poate controla – reduce de obicei severitatea stressului. Oamenii aleg șocurile predictibile în defavoarea celor impredictibile. Ei prezintă o activare emoțională redusă și raportează mai puțină neliniște în așteptarea apariției șocurilor predictibile, percepându-le pe acestea ca mai puțin stressante. Semnalul de avertizare înaintea unui eveniment stressant permite persoanei să inițieze un anumit proces pregătitor, care să acționeze în sensul diminuării efectelor unui stimul nociv. O posibilitate este că, în cazul unui șoc impredictibil nu poate exista nici o perioadă de siguranță; pe când în cazul unui șoc predictibil, subiectul se poate relaxa într-o anumită măsură, până când un semnal îl avertizează că un șoc este pe cale de a se produce. Această posibilitate este numită de către specialiști ipoteza semnalului de siguranță.

3) *Sfidarea propriilor limite.* Unele situații sunt în mare măsură controlabile și predictibile, dar sunt totuși resimțite ca stressante deoarece ne împing la limita capacităților noastre și reprezintă o provocare la adresa imaginii pe care o avem despre noi înșine. Săptămâna examenelor finale sau susținerea unor concerte ori recitaluri publice sunt un bun exemplu. Cercetătorii americani I.H.Holmes și R.H.Rahe, în articolul *„The social readjustment rating scale"* apărut în revista *„Journal of Psychosomatic Research"* nr. 11 din 1967, au argumentat că *„orice schimbare în viață care solicită numeroase reajustări poate fi percepută ca stressantă".*

II. *Conflictele interne.* Stressul poate fi de asemenea, generat de procese interne: conflicte nerezolvate care pot fi conștiente sau inconștiente.

Conflictul are loc atunci când o persoană trebuie să aleagă între scopuri sau căi de acțiune incompatibile sau exclusiv mutuale. Dar conflictele pot apărea totodată, atunci când două trebuințe sau motivații interne se află în opoziție. Conflictele cele mai răspândite și dificil de rezolvat apar din următoarele cauze:

1) Independență *versus* dependență.

2) Intimitate *versus* izolare.

3) Cooperare *versus* concurență. Societatea actuală pune un mare accent pe concurență și succes.

4) Exprimarea impulsurilor *versus* standarde morale. Impulsurile trebuie să fie reglate, într-un anumit grad, în toate societățile.

Aceste patru situații reprezintă cel mai mare potențial pentru un conflict serios. Încercarea de a găsi un compromis realizabil între motive concurente poate genera un stress considerabil.

Situațiile stressante produc reacții emoționale diverse, de la voie bună – când evenimentul este stressant, dar controlabil – la emoțiile comune de anxietate, furie, descurajare și depresie atunci când evenimentul este considerat incontrolabil. Iată câteva reacții specifice care apar în urma unei situații stressante:

1) Cel mai frecvent răspuns la un stressor este *anxietatea*. Prin anxietate se înțelege acea emoție neplăcută, caracterizată prin termeni ca: „neliniște", „aprehensiune", „tensiune" și „teamă", pe care fiecare dintre noi le resimțim uneori cu diferite intensități.

2) O altă reacție la o situație stressantă este *furia*, care poate duce la agresivitate. Copiii devin furioși și prezintă un comportament agresiv atunci când trăiesc o frustrare. Ipoteza *frustrare-agresivitate* presupune că totdeauna când efortul persoanei de a reliza un anumit scop este blocat, se induce o tendință agresivă care motivează comportamentul de a leza obiectul sau persoana care a provocat frustrarea. Deși cercetările au arătat că agresivitatea nu este un răspuns inevitabil la frustrare, ea rămâne un răspuns posibil.

Agresivitatea directă la adresa sursei de frustrare nu este întotdeauna posibilă sau disponibilă. Uneori sursa este vagă sau intangibilă. Persoana nu știe ce să atace, dar se simte furioasă și caută un obiect pe care să-și descarce aceste sentimente. Uneori, individul frustrat are atâta putere, încât atacul asupra lui ar fi periculos. Când împrejurările blochează acest atac direct asupra cauzei frustrării, agresivitatea poate fi deplasată: acțiunea agresivă poate fi direcționată împotriva unei persoane nevinovate în locul cauzei reale a frustrării.

3) *Apatia* este un răspuns opus la o situație stressantă, aceea de retragere în sine. În eventualitatea în care condițiile stressante continuă și individul nu se poate adapta cu succes la ele, apatia se poate accentua în depresie. *Teoria neajutorării învățate* explică felul în care evenimentele

B.C.U. "M. EMINESCU" IAȘI

stressante, necontrolabile, conduc spre apatie şi depresie. Această teorie ne ajută să înţelegem de ce unii oameni par să renunţe, adoptând o atitudine de neajutorat, atunci când sunt expuşi unor evenimente dificile.

4) *Deteriorarea cognitivă.* Se observă adesea o deteriorare cognitivă substanţială la unii indivizi confruntaţi cu stressori serioşi. Ei găsesc că este greu să se concentreze şi să-şi organizeze gândurile în mod logic, putând fi uşor distraşi. Rezultatul este că performanţa obţinută la îndeplinirea sarcinilor, în special a celor complexe (cum sunt şi cele pianistice), tinde să se deterioreze. Această deteriorare cognitivă poate avea două surse:

a) o activare emoţională intensă poate interfera cu procesarea mentală a informaţiei. Astfel, cu cât suntem mai anxioşi, mai furioşi, mai deprimaţi după acţiunea unui stressor, cu atât este mai probabilă apariţia unei deteriorări cognitive;

b) o a doua sursă rezultă din distragerea gândurilor care ne trec prin minte atunci când ne confruntăm cu un stressor. Meditâm la posibilele surse de acţiune, ne facem griji cu privire la consecinţele acţiunilor noastre şi ne putem mustra că nu suntem capabili să controlăm mai bine situaţia. Spre exemplu, elevii şi studenţii care manifestă o stare denumită anxietatea testării, tind – atunci când lucrează la un test, să-şi facă griji privitoare la posibilele greşeli şi inadvertenţe. Ei pot deveni atât de distraşi de aceste gânduri negative, încât să nu mai reuşească să urmeze instrucţiunile şi să neglijeze sau să interpreteze greşit informaţiile evidente prevăzute de întrebări. Acest fapt l-am detaliat în capitolul anterior vorbind despre trac, ca expresie a ceea ce se numeşte gândirea negativă, cea care afectează deopotrivă elevii şi studenţii pianişti, dar şi artiştii concertişti.

Deteriorarea cognitivă poate face ca persoanele precaute să devină şi mai grijulii, retrăgându-se complet, în timp ce persoanele agresive pot pierde controlul şi pot lovi fără ţintă, în toate direcţiile.

4.1.2. Reacţiile psiho-fiziologice de stress.

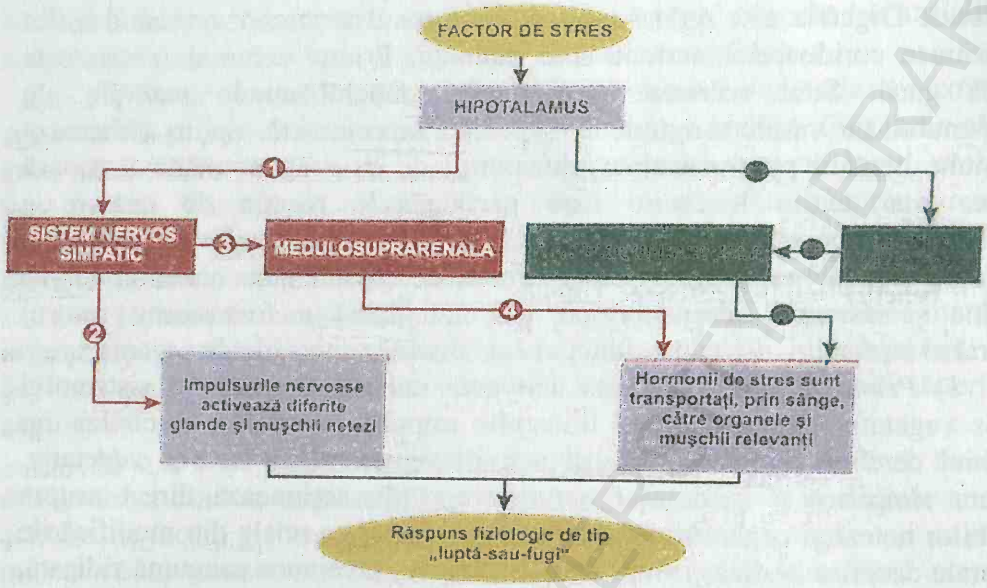
Corpul reacţionează la stressori prin iniţierea unei secvenţe complexe de răspunsuri înnăscute la o ameninţare percepută. Dacă ameninţarea este rezolvată rapid, aceste răspunsuri de urgenţă scad în intensitate şi starea fiziologică revine la normal. Dacă situaţia stressantă continuă, apare un alt set de răspunsuri interne pe măsură ce încercăm să ne adaptăm la un stressor cronic. Indiferent de stressor, corpul nostru răspunde în modalităţi similare, pregătindu-se în mod automat să facă faţă situaţiei de urgenţă. Este nevoie imediată de energie, astfel încât ficatul eliberează zahăr în plus (glucoză) pentru a aproviziona muşchii şi sunt eliberaţi hormoni care stimulează conversia grăsimilor şi proteinelor în zahăr. Metabolismul se accelerează,

frecvența cardiacă, presiunea arterială și ritmul respirator cresc, iar mușchii se încordează. Digestia este redusă, saliva și mucusul se usucă, crescând astfel dimensiunea coridoarelor aeriene spre plămâni. Primul semn de stress este uscarea gurii. Sunt secretate endorfinele, tranchilizantele naturale ale organismului, iar vasele sanguine de suprafață se contractă. Splina eliberează mai multe hematii pentru a ajuta transportul de oxigen, iar măduva osoasă produce mai multe leucocite care participă la reacția de apărare a organismului. Majoritatea acestor modificări fiziologice rezultă din activarea celor două sisteme neuroendocrine controlate de hipotalamus: sistemul nervos simpatic și sistemul adrenocortical. Hipotalamusul a fost numit centrul cerebral al stressului, din cauza funcției sale duale în situațiile de urgență.

1) *Prima funcție* reprezintă activarea ramurii simpatice a sistemului nervos vegetativ. Hipotalamusul transmite impulsuri nervoase nucleilor din trunchiul cerebral, care controlează activitatea sistemului nervos vegetativ. Ramura simpatică a sistemului nervos vegetativ acționează direct asupra mușchilor netezi și organelor interne pentru a produce unele din modificările corporale descrise. Adică: ritmul cardiac crescut, presiunea sanguină ridicată, pupilele dilatate. Sistemul nervos simpatic stimulează porțiunea medulară a glandelor suprarenale pentru a elibera hormonii numiți epinefrină și norepinefrină în circuitul sanguin. Epinefrina are același efect asupra mușchilor și organelor ca și sistemul nervos simpatic (crește frecvența cardiacă și presiunea arterială), servind astfel la perpetuarea stării de activare. Norepinefrina, prin acțiunea sa asupra glandei pituitare, este responsabilă indirect de eliberarea zahărului suplimentar din ficat.

2) *Cea de a doua funcție* este legată de activarea sistemului adrenocortical, hipotalamusul fiind reglator al activității secretorie a glandei pituitare, situată imediat sub el, favorizând secreția hormonului adrenocorticotrop (ACTH), hormonul major de stress al corpului. ACTH stimulează stratul extern al glandei suprarenale (corticosuprarenala), ducând la eliberarea unui grup de hormoni (cel mai important fiind corticozolul) care reglează nivelul glucozei și a anumitor minerale din sânge. ACTH stimulează și activitatea secretorie a altor glande endocrine, eliberându-se aproximativ 30 de hormoni, fiecare jucând un anumit rol în adaptarea corpului la situații de urgență.

Ca o paranteză, cu aceste reacții fiziologice pianistul este obișnuit, confruntându-se deseori cu senzațiile descrise mai sus, reacții ce au un impact major asupra realizării interpretării pianistice publice.



Răspunsul de tip luptă-sau-fugi. *O situație stressantă activează hipotalamusul care, în consecință, controlează două sisteme neuroendocrine: sistemul nervos simpatic (marcat cu roșu) și sistemul adrenocortical (marcat cu verde). Sistemul nervos simpatic răspunzând la impulsuri nervoase de la hipotalamus (1), activează diverse organe și mușchii netezi, aflați sub controlul său (2). De exemplu, crește frecvența cardiacă și dilată pupilele. Sistemul nervos semnalează de asemenea medulosuprarenalei (3) să elibereze epinefrina și norepinefrina în circuitul sanguin (4). Sistemul adrenocortical este activat atunci când hipotalamusul secretă CRF, o substanță chimică care acționează asupra glandei pituitare, situată imediat sub hipotalamus (5). În consecință, glanda pituitară secretă hormonul ACTH, care este transportat în circuitul sanguin până la corticosuprarenală (6) unde stimulează eliberarea unui grup de hormoni, inclusiv cortizolul, care reglează nivelul glucozei în sânge (7). ACTH semnalează de asemenea altor glande endocrine să elibereze alți aproximativ 30 de hormoni. Efectul combinat al acestor hormoni de stress, transportați în circuitul sanguin, plus activitatea nervoasă a ramurii simpatice a sistemului nervos vegetativ, constituie răspunsul de tip luptă-sau-fugi.*

Cercetările de laborator efectuate pe animale au arătat că expunerea prelungită la un stressor produce diferite modificări în organism: glande suprarenale mărite, noduli limfatici micșorați și ulcere stomacale. Aceste modificări reduc capacitatea organismului de a rezista la stressori, incluzând agenți infecțioși și generatori de boală. Activarea cronică îi poate face pe oameni predispuși la îmbolnăvire. Totodată, cercetările au arătat și că expunerea la stressori intermitenți poate avea beneficii ulterioare, sub forma rezistenței organismului. Adică stressul intermitent sau expunerea ocazională la stress cu perioade de revenire duce mai târziu la toleranță. Răspunsurile fiziologice considerate a fi benefice implică activarea sistemului nervos simpatic și apar atunci când o persoană face eforturi active de a se adapta la o

situație stressantă. Creşterea proporției de epinefrină şi norepinefrină este corelată pozitiv cu performanța obținută la o diversitate de sarcini: proporția ridicată a acestor hormoni în sânge şi urină a fost pusă în legătură cu performanțe mai bune. Ideea că stresorii pot avea efecte benefice în anumite circumstanțe a generat un interes sporit printre cercetători.

Răspunsurile fiziologice care par a fi nocive implică activarea sistemului adrenocortical şi apar atunci când o persoană trăieşte o experiență tulburătoare, dar nu încearcă în mod activ să se adapteze la situația stressantă. Încercările de adaptare la prezența continuă a unui stressor pot consuma resursele corpului, făcându-l pe acesta vulnerabil la boală. Stressul cronic poate duce la tulburări fizice cum ar fi ulcerul, hipertensiunea arterială sau tulburările cardiace. Tot stressul afectează sistemul imunitar, reducând abilitatea organismului de a lupta împotriva bacteriilor şi virusurilor. Medicii estimează că stressul emoțional joacă un rol important în peste jumătate din problemele medicale.

Tulburările psihosomatice sunt tulburări fizice în care se crede că emoțiile joacă un rol central. Termenul „psihosomatic" derivă din cuvintele greceşti *psyche* (minte) şi *soma* (corp). Simptomele bolii psihosomatice reflectă tulburări fiziologice asociate cu distrugerea unor țesuturi şi cu durerea; un ulcer peptic cauzat de stress este nediferențiabil de un ulcer cauzat de un factor fără legătură cu stressul, cum ar fi consumul de lungă durată şi în exces a aspirinei. Cercetările de medicină psihosomatică s-au focalizat asupra unor boli cum ar fi astmul, hipertensiunea (presiune sanguină ridicată), ulcerul, colita şi artrita reumatoidă. S-a observat că indivizii cu hipertensiune simt că viața le este amenințată şi că, în consecință, trebuie să fie într-o permanentă stare de alertă. Cei suferind de colită se consideră că sunt mereu furioşi, dar incapabili să-şi exprime furia. Dar ipoteza că oamenii care reacționează în acelaşi fel la stress vor fi vulnerabili la aceeaşi boală nu a fost confirmată.

Termenul de medicină psihosomatică este pe cale de a fi înlocuit cu cel de medicină comportamentală. Aceasta din urmă este un domeniu interdisciplinar care atrage specialişti din psihologie şi medicină, căutând să afle cum se combină variabilele sociale, psihologice şi biologice pentru a cauza boala şi cum poate fi modificat comportamentul şi mediul ambiental pentru a menține sănătatea. Tot astfel, putem vorbi despre o ştiință muzicală comportamentală, care să aibe aceeaşi structură interdisciplinară şi acelaşi scop: cel de a menține sănătatea în primul rând a celor care sunt muzicieni de carieră.

4.2. Afecțiunile cauzate de stress și profilaxia lor.

Întrebarea fundamentală rămâne: cum? Cum afectează stressul sănătatea? Psihologul american S.Taylor a descris -în capitolul „*Stress and development of illness*" din lucrarea „*Health Psychology*" apărută la New York în 1986, patru rute diferite prin care stressul atacă organismul uman: ruta directă, ruta interactivă, ruta comportamentului de sănătate și ruta comportamentului de boală.

1) *Ruta directă.* Hiperactivitatea pe termen lung a sistemului nervos simpatic sau a celui adrenocortical poate produce o deteriorare a arterelor și organelor interne. Stressul poate avea și un efect direct asupra capacității sistemului imunitar de a lupta împotriva bolilor. Hiperactivarea cronică provocată de stressori cronici poate duce la boala cardiacă. Aceasta apare atunci când vasele de sânge care aprovizionează mușchii cardiaci sunt îngustate sau obturate (acumularea graduală a unei substanțe grăsoase, dure, numită placă), blocând fluxul de oxigen și substanțe nutritive spre inimă. Aceasta poate duce la durere, numită angină pectorală, care radiază în piept și în brațe. Când accesul oxigenului la inimă este complet blocat, poate apare infarctul miocardic. Deși există o contribuție genetică la dezvoltarea bolii coronariene, această tulburare este în strânsă legătură cu hipertensiunea, proporția mărită de colesterol seric, diabetul, fumatul și obezitatea.

Cei care desfășoară activități în medii puternic stressante, cum este și cazul muzicienilor, prezintă un risc ridicat pentru boala cardiacă. Un exemplu de activitate puternic stressantă este cea pianistică, de la artistul interpret așteptându-se noi și noi performanțe, o producție rapidă și de înaltă calitate, iar ritmul este impus de competiția acerbă, de comercializarea exacerbată a artei de către impresari, de condițiile contractuale impuse de casele de discuri etc. Un studiu a arătat că persoanele cu ocupații clasificate ca fiind înalt epuizante (solicitare puternică, combinată cu control slab) prezentau un risc de boală cardiacă de 1,5 ori mai mare decât cei cu alte ocupații.

Un domeniu relativ nou de cercetare este psihoimunologia, care studiază modul în care sistemul imunitar al organismului este afectat de stress sau de alte variabile psihologice. Sistemul imunitar, prin intermediul celulelor specializate numite limfocite, protejează organismul de microorganismele cauzatoare de boală. El influențează predispunerea noastră la boli infecțioase, alergii, cancere și tulburări autoimune (boli cum sunt artrita reumatoidă, în care celulele imune atacă țesuturile normale ale corpului). Stressul afectează capacitatea sistemului imunitar de a apăra organismul. Un studiu recent arată că punctul de vedere comun conform căruia suntem mai puțin rezistenți și mai predispuși la răceală atunci când suntem stressați pare a fi corect. Cercetările

întreprinse în America pe un lot de 400 de voluntari sănătoşi au arătat că gradul de infectare virală şi simptomele reale de gripă au crescut în concordanţă cu nivelurile de stress raportate. Voluntarii care au raportat cel mai puternic stress au fost în mod semnificativ mai predispuşi la infecţia cu virusul gripei, având o probabilitate aproape de două ori mai mare de a contracta gripa. Un alt studiu a arătat că în timpul perioadelor de examinare, elevii de liceu au în sânge o concentraţie mai mică a unui anticorp care îi protejează împotriva infecţiilor respiratorii, iar un altul, pe baza analizei unor probe de sânge, a constatat o funcţionare imunitară deficitară la studenţii de la facultatea de medicină.

Un factor ce pare a fi important este măsura în care individul poate controla stressul. Controlabilitatea reprezintă una din variabilele care determină severitatea stressului. Astfel, tot cercetătorii americani au evidenţiat faptul că un şoc incontrolabil are un efect mult mai mare asupra sistemului imunitar decât un şoc controlabil. În studiul efectuat pe şoareci, cercetătorul a urmărit viteza de multiplicare a celulelor-T (celule dependente de timus) ale şoarecilor atunci când au fost provocaţi de un invadator. Celulele-T sunt limfocitele care secretă substanţe chimice care distrug celulele nocive, cum ar fi cele neoplazice. S-a remarcat că şocul sau stressul a interferat cu răspunsul imunitar doar la şoarecii care nu l-au putut controla.

Sistemul imunitar este incredibil de complicat, angajând o serie de diferite arme care interacţionează pentru a apăra organismul. Studiile actuale fac din ce în ce mai evident faptul că *sistemul imunitar şi sistemul nervos au numeroase conexiuni anatomice şi fiziologice.* Cercetătorii descoperă în prezent că limfocitele au receptori pentru diferiţi neurotransmiţători. Deci, celulele sistemului imunitar sunt echipate pentru receptarea mesajelor provenite de la sistemul nervos, care poate influenţa comportamentul lor. Unul din motivele pentru care este importantă legătura între neurotransmiţători şi sistemul imunitar este faptul că stările emoţionale negative (cum sunt anxietatea şi depresia) pot influenţa concentraţia de neurotransmiţători. Ca atare, situaţiile stressante pot afecta funcţionarea sistemului imunitar doar dacă aceste situaţii trezesc stări emoţionale negative. Din cercetarea legăturii între sistemul imunitar şi cel nervos vom dobândi o înţelegere mai clară a modului în care atitudinile mentale afectează sănătatea.

2) *Ruta interactivă.* Nu toţi cei expuşi unor împrejurări stressante se îmbolnăvesc. Nu oricine care posedă o trăsătură de personalitate maladaptivă, cum ar fi inabilitatea de exprimare a furiei, dezvoltă o boală fizică sau psihologică. Doar atunci când circumstanţele stressante interacţionează cu personalitatea sau cu o vulnerabilitate preexistentă unei tulburări, apare boala. Acest tip de model este numit *modelul vulnerabilitate-stress.* Vulnerabilitatea face ca individul să fie predispus la o anumită tulburare, dar tulburarea se

dezvoltă efectiv numai atunci când acesta se confruntă cu o situație stressantă. O vulnerabilitate biologică la o tulburare poate implica o predispoziție genetică la tulburare sau o anormalitate structurală în organism care predispune individul la tulburare. Vulnerabilitatea la hipertensiune sau diabet este în parte, determinată genetic. Dar această predispoziție genetică poate duce la dezvoltarea bolii numai atunci când individul este confruntat cu împrejurări stressante cronice. Bolile mentale datorate stressorilor pot avea o mai mare probabilitate de apariție atunci când individul are o vulnerabilitate deja existentă la tulburări.

3) *Ruta comportamentului de sănătate.* În suferința lor, unii oameni obișnuiesc să mărească dozele de tutun și alcool. Oamenii stressați uită de exercițiile fizice de rutină și devin sedentari. Aceste comportamente afectează capacitatea organismului de a se lupta cu boala și funcționarea sa generală, putând contribui la evoluția bolii. Stressul deci, poate afecta indirect sănătatea prin diminuarea comportamentelor de sănătate pozitive și prin intensificarea celor negative.

4) *Ruta comportamentului de boală.* Interpretând simptomele de stress ca boli, multe persoane găsesc o scuză pentru evitarea stressorului. Cercetările demonstrează că persoanele stressate recurg cu mai mare probabilitate la serviciile de sănătate decât cei care nu sunt stressați. Această posibilă influențare a propriei raportări privind starea bolii lor face ca includerea unor măsurători obiective ale sănătății să devină importantă pentru cercetările privind stressul și sănătatea.

Există trei teorii fundamentale privind modul în care indivizii sunt înclinați să evalueze evenimentele ca stressante: teoria psihanalitică, teoria comportamentală și teoria personalității.

1) Teoria psihanalitică. Psihanaliștii fac o distincție între anxietatea obiectivă, care constituie un răspuns rezonabil la o situație nocivă, și anxietatea nevrotică, o anxietate disproporționată față de pericolul real. S.Freud credea că anxietatea nevrotică provine din conflictele inconștiente, interne ale individului, dintre impulsurile inacceptabile ale Sinelui și constrângerile impuse de Ego și de Superego. Multe dintre impulsurile Sinelui reprezintă o amenințare pentru individ deoarece ele se află în contradicție cu valorile personale sau sociale. Conform teoriei psihanalitice, toți avem unele conflicte inconștiente. Pentru unii indivizi totuși, aceste conflicte sunt mai severe și mai numeroase, iar aceștia percep mai multe evenimente din viață ca stressante.

2) Teoria comportamentală. Behavioriștii s-au concentrat asupra modurilor în care un individ învață să asocieze răspunsurile de stress cu anumite situații. Prin experiențe repetate cu evenimente incontrolabile, indivizii devin convinși că nimic din ce ar face nu poate controla evenimentele

şi prezintă astfel pasivitate şi o motivaţie scăzută; cu alte cuvinte, ei renunţă. Cealaltă componentă cheie a neajutorării învăţate o constituie faptul că oamenii nu par a fi capabili de a învăţa cum să controleze noi situaţii care sunt cu adevărat controlabile. Astfel, copilul născut şi crescut într-un mediu sărac, căruia i se spune permanent, direct şi indirect, că nu poate face nimic pentru a scăpa de sărăcie, în final va renunţa la a mai încerca să scape de ea. Nu va observa posibilităţile de a-şi completa educaţia pentru că *a învăţat* că nu poate controla asemenea lucruri, aşa că nu are de ce să mai încerce. Indivizii pot reacţiona la situaţii specifice cu teamă şi anxietate, întrucât acele situaţii le-au provocat daune sau au fost stressante în trecut. Unele fobii se pot dezvolta prin intermediul unei asemenea condiţionări clasice. Frica este greu de eliminat. Dacă prima reacţie este de a evita sau de a scăpa de situaţia care provoacă anxietate, poţi să nu fi capabil să constaţi că situaţia nu mai este cu adevărat periculoasă. Oamenii pot continua să aibă temeri referitoare la situaţii particulare, pentru că ei evită în permanenţă situaţia respectivă şi deci, niciodată nu-şi depăşesc temerile.

3) Stilul de personalitate. Teoria se concentrează asupra unui singur stil de personalitate care se leagă de atribuirile sau explicaţiile cauzale date de indivizi pentru evenimente importante. Atunci când indivizii atribuie evenimente negative unor cauze care le sunt interne („*este vina mea*"), stabile în timp („*o să dureze o veşnicie*") şi care afectează multe domenii ale vieţii lor („*o să aibă impact asupra întregii mele activităţi*"), ei au probabilitate crescută de a fi deprimaţi şi neajutoraţi în faţa evenimentelor negative. Psihologii americani consideră că indivizii au stiluri consistente de a face atribuiri ale evenimentelor vieţii lor, pe care le numesc stiluri atribuţionale. Aceste stiluri influenţează gradul în care indivizii consideră evenimentele ca stressante şi au reacţii depresive, de neajutorare în faţa evenimentelor dificile. Cercetătorii au evaluat stilurile atribuţionale ale studenţilor câteva săptămâni înainte de un examen intermediar. Printre studenţii care primiseră note sub standardul lor, cei cu un stil pesimist de atribuire a evenimentelor erau în mod semnificativ mai deprimaţi decât cei cu un stil atribuţional optimist. Un stil atribuţional pesimist este legat de boala fizică. Studenţii cu stiluri atribuţionale pesimiste au raportat mai multe cazuri de boală şi au vizitat mai des centrele de sănătate decât studenţii cu un stil atribuţional optimist. S-a observat că în general, indivizii cu stil atribuţional pesimist tind să simtă că au control redus asupra vieţii lor şi percepţia de incontrolabilitate a fost legată de funcţionarea scăzută a sistemului imunitar. Deci, comportamentul negativ poate contribui la îmbolnăvire.

În ceea ce priveşte rezistenţa la stress, factorul cel mai important îl reprezintă atitudinea faţă de schimbare. S-a constatat tot în baza observaţiilor specifice, că indivizii care au obţinut scoruri de *stress puternic/stare redusă de*

boală se deosebeau de cei care se îmbolnăveau în condiții de stress în trei privințe majore: erau mai activ implicați în muncă și viața socială, erau mai orientați spre provocare și schimbare și se simțeau mai capabili să controleze evenimentele din viața lor.

Un *pattern* comportamental sau stil de personalitate care a primit o mare atenție din partea specialiștilor este *modelul comportamental de tip A*. Ei au urmărit pe parcursul a mai multor ani persoanele care au suferit un atac de cord, observând că acestea tind să fie mai ostile, agresive, nerăbdătoare, supraimplicate în activitatea lor. În anii 1950, doi cardiologi au definit o constelație de comportamente (*patternul de tip A*) care caracterizează pacienții cu boală cardiacă. Indivizii se dovedeau a fi extrem de competitivi și orientați spre realizare; ei au un simț al urgenței temporale, le este dificil să se relaxeze și devin nerăbdători și furioși când se confruntă cu întârzieri sau cu indivizi pe care îi consideră incompetenți. Deși exterior arată încredere în sine, ei sunt pradă unor sentimente constante de neîncredere în forțele proprii; se forțează în a face din ce în ce mai multe lucruri într-un timp din ce în ce mai scurt. Într-un experiment bazat pe un interviu, indivizii de tip A extrem discutau zgomotos, într-o manieră explozivă, vorbeau peste intervievator astfel încât să nu fie întrerupți, păreau tensionați și cu buzele strânse și descriau incidente ostile cu o mare intensitate emoțională. S-a tras concluzia că variabila crucială ar putea fi *ostilitatea*. Mai multe studii au descoperit că gradul de ostilitate al unei persoane este un predictor mai bun al bolii coronariene decât este nivelul de ansamblu al comportamentului de tip A la bărbați și femei. Tot pe baza studiilor s-a ajuns la constatarea că atunci când furia este refulată sau menținută, ea poate fi chiar mai destructivă pentru inimă decât furia exprimată în mod deschis. Subiecții care au obținut scoruri ridicate la ostilitate ca o trăsătură comportamentală, au presiunea sanguină, ritmul cardiac și secreția hormonilor legați de stress mult crescute. Sistemul nervos simpatic al indivizilor ostili și/sau de tip A pare a fi hiperreactiv la situații stressante. Toate aceste modificări fiziologice pot afecta inima și vasele de sânge. Se constată că indivizii ostili pot avea un sistem nervos parasimpatic slab. Când sunt înfuriați, adrenalina se menține la un nivel crescut în organism și aceștia rămân, în mod neplăcut, într-o stare de activare. Ca o consecință, ei interacționează în mod diferit cu lumea. Modelul comportamental de tip A poate fi modificat prin programe terapeutice bine stabilite.

Procesul prin care o persoană încearcă să stăpânească situațiile stressante este numit *control* și se prezintă sub două forme principale. Prima, în care o persoană se poate concentra asupra unei probleme specifice sau asupra unei situații care a apărut, încercând să găsească o cale de schimbare sau de evitare în viitor. Aceasta este numită *control centrat pe problemă*. Cea de a doua, în care o persoană se poate concentra și asupra reducerii emoțiilor

asociate cu situația stressantă, chiar dacă situația însăşi nu poate fi schimbată. Acest al doilea proces este numit *control centrat pe emoție*. Cei mai mulți oameni folosesc atât controlul centrat pe problemă, cât şi controlul centrat pe emoție.

1) *Controlul centrat pe problemă*. Strategiile pentru rezolvarea unei probleme includ definirea problemei, generarea soluțiilor alternative, evaluarea alternativelor sub forma costurilor şi beneficiilor şi alegerea uneia dintre acestea, implementarea alternativei selectate. Aceste strategii pot fi dirijate şi spre interior, atunci când persoana poate schimba ceva din ea însăşi, în loc să schimbe mediul înconjurător. Modificarea nivelurilor de aspirație, identificarea surselor alternative de satisfacție şi învățarea de noi deprinderi sunt câteva exemple. Utilizarea eficientă a acestor strategii depinde de experiența şi de capacitatea de autocontrol a indivizilor. Studiile longitudinale arată că metoda controlului centrat pe problemă duce la perioade mai scurte de depresie. Terapiile prin care indivizii sunt învățați cum să utilizeze această metodă pot fi eficiente în a-i ajuta să-şi depăşească depresia şi să reacționeze mai flexibil la stressori.

2) *Controlul centrat pe emoție*. Oamenii recurg la metoda de control pentru a preveni ca emoțiile negative să îi copleşească şi să-i împiedice în acțiunile lor de rezolvare a problemelor. Sunt multe metode aplicabile în cazul în care încercăm să facem față emoțiilor negative. Unii cercetători le-au împărțit în strategii comportamentale şi strategii cognitive.

a) *Strategiile comportamentale* includ angajarea în exerciții fizice pentru a ne scoate din minte o problemă sau pentru a renunța la consumul de alcool sau alte droguri, descărcarea furiei, căutarea sprijinului emoțional al prietenilor.

b) *Strategiile cognitive* includ renunțarea temporară la gândurile despre diferite probleme şi reducerea amenințării prin schimbarea semnificației situației. Acest tip de strategii implică frecvent reevaluarea situațiilor.

Diverse studii au observat că adaptarea slabă la stress este asociată cu un anumit control de confruntare (agresivitate sau asumarea riscului), cu confundarea dorințelor cu realitatea, cu negarea şi tendința periculoasă de refugiu.

O altă clasificare a strategiilor folosite de către cercetători este legată de:

a) *Strategiile ruminative*. Acestea includ izolarea în noi înşine pentru a ne gândi la cât de rău ne simțim, îngrijorare cu privire la consecințele evenimentului stressant sau la starea noastră emoțională, sau discuții repetate referitoare la gravitatea lucrurilor atunci când nu se întreprinde nici o acțiune pentru a le schimba.

b) *Strategiile de distragere.* Includ angajarea în activități plăcute care sunt întăritoare şi tind să ne intensifice simțul controlului, cum ar fi: angajarea în activități sportive, mersul la cinematograf cu prietenii sau jocul cu copiii. Principiul strategiilor de distragere constă în detaşarea de emoțiile negative şi redobândirea sentimentului de control asupra situației.

c) *Strategiile negative evitante.* Sunt activități care ne pot sustrage de la dispoziția actuală, dar diferă de cele de distragere prin aceea că sunt potențial periculoase, ele doar accentuează dispoziția afectivă. Exemplele se referă la consumul excesiv de băutură, comportamente imprudente, reproşuri agresive la adresa celorlalți.

Atât strategiile ruminative, cât şi cele evitante tind să crească şi să prelungească dispozițiile depresive, pe când cele de distragere tind să le reducă. Cercetătorii au efectuat un studiu de laborator pe subiecți deprimați, îndemnându-i pe aceştia să se angajeze fie într-o sarcină meditativă, fie într-una de distragere timp de zece minute. Sarcinile ruminative i-au făcut să se concentreze asupra senzațiilor fizice curente şi asupra caracteristicilor personale, în timp ce sarcinile de distragere i-au făcut să se concentreze asupra formei unor obiecte sau asupra unor localizări geografice. Subiecții care s-au angajat în sarcini de distragere au prezentat o detaşare completă de dispoziția depresivă, pe când cei implicați în sarcini ruminative au prezentat o dispoziție depresivă crescută. Indivizii care adoptă un control ruminativ sunt mai puțin disponibili să se angajeze într-o rezolvare activă a problemelor cauzate de stressori. Dimpotrivă, cei care folosesc activități plăcute pentru a se degaja de dispozițiile lor pentru un timp, recurg la o rezolvare activă a problemelor pentru a face față stressorilor. Alte două studii de laborator au arătat că oamenii deprimați care au petrecut zece minute meditând şi apoi au încercat să rezolve o problemă au obținut rezultate mai slabe decât cei deprimați care au petrecut zece minute de distragere înainte de a încerca rezolvarea problemei. Acest aspect încurajează ideea jocului înaintea lecțiilor de pian la copiii instrumentişti, fapt extrem de important pentru dezvoltarea pedagogiei pianistice şi contrar concepției tradiționale de „pregătire a lecției". Frământările repetitive pot sta în calea unei bune rezolvări a problemelor.

4.2.1. Mecanismele de apărare în fața factorilor de stress.

S.Freud a utilizat pentru prima oară termenul de „mecanisme de apărare" pentru a desemna strategiile inconştiente folosite de indivizi în încercarea lor de a face față emoțiilor negative. Aceste strategii centrate pe emoție nu modifică situația stressantă, ci schimbă pur şi simplu modul în care persoana percepe sau gândeşte situația. Astfel, toate mecanismele de apărare

implică un element de autoînşelare. Când mecanismele de apărare devin un mod dominant de răspuns la probleme, atunci pot cauza dificultăți de adaptare a personalității. Mecanismele de apărare sunt procese inconştiente, comparativ cu strategiile de control care sunt adoptate în mod conştient. Unele dintre aceste mecanisme inconştiente, când sunt împinse la extrem, îl pot duce pe individ la evidențierea unora din strategiile de control conştiente de natură dezadaptativă.

1) O primă formă de mecanism de apărare o reprezintă *refularea*. Prin refulare, impulsurile sau amintirile care sunt prea înfricoşătoare sau dureroase sunt excluse din conştiință. Impulsurile refulate amenință cu pătrunderea în conştiință. Individul devine anxios (deşi nu este conştient de motiv) şi angajează mai multe mecanisme de apărare pentru a ține la distanță de conştiință impulsurile parțial refulate. Refularea se deosebeşte de represie. *Represia* este procesul de autocontrol deliberat, păstrând impulsurile şi dorințele sub control sau îndepărtând temporar amintirile dureroase. Interesul pentru cei care în mod obişnuit îşi refulează sau reprimă gândurile şi emoțiile dureroase a renăscut în ultimii ani. Oamenii cu un stil represiv au o vulnerabilitate crescută la îmbolnăvire în general, mai ales la tulburări cardiace şi o evoluție mai rapidă a cancerului. S-a constatat deopotrivă că oamenii care destăinuie altora amănuntele unor evenimente traumatice şi emoțiile pe care le simt ca reacție la acele evenimente tind să prezinte o sănătate mai bună decât cei care nu fac confidențe altora. După cum a arătat S.Freud, represia şi refularea sunt rareori complet satisfăcătoare, astfel încât indivizii care încearcă să-şi reprime gândurile pot de fapt medita mai mult asupra gândurilor şi emoțiilor nedorite decât cei care şi le exprimă în fața altora. Cu alte cuvinte, încercarea de a reprima gândurile ne face de fapt să ne gândim mai frecvent la ele, decât dacă am înceta să încercăm reprimarea lor. Este deci, psihologic dovedit că există un efect de ricoşeu, prin care gândurile nedorite reprimate revin cu o forță şi mai mare odată ce persoana respectivă a lăsat „garda jos". Indivizii care încearcă să-şi scoată din minte gândurile nedorite pot descoperi că acestea revin cu forță sporită, provocându-le o stare accentuată de disconfort. În consecință, acest disconfort amplificat şi activarea fiziologică asociată pot avea efecte negative asupra organismului. Actul de reprimare sau de refulare a gândurilor poate avea consecințe fizice şi astfel, efecte nedorite şi negative asupra corpului. Pe scurt, evitarea constantă a gândurilor şi monitorizarea faptului de revenire a acestora, pot solicita mai multă energie fizică şi pot duce la o stare de activare cronică, ceea ce afectează organismul. Psihologul american J.W.Pennebaker, în lucrarea „*Opening up: the healing power of confiding in others*" (editată la New York, ed.William Morrow &co., 1990), a subliniat faptul că prin repovestirea traumelor şi emoțiilor asociate cu acestea se reduc tendințele de a gândi asupra traumelor şi se poate ajunge la

ameliorarea sănătății. Exprimarea traumelor și a emoțiilor asociate traumelor poate reduce frământările repetitive și poate contribui la dobândirea sănătății în diferite modalități. Exprimarea verbală poate ajuta, iar discuția despre traumă ne poate ajuta să ne obișnuim cu ea, astfel încât să nu creeze același nivel de emoții negative ori de câte ori ne gândim la aceasta. Este ceea ce face ortodoxia prin spovedanie și artistul prin cântul său.

2) *Raționalizarea* reprezintă atribuirea anumitor motive dezirabile din punct de vedere logic sau social unor acțiuni, ceea ce le face să pară că sunt acțiuni raționale. Raționalizarea servește două scopuri: ne ușurează dezamăgirea atunci când eșuăm în atingerea unui scop și ne furnizează motive acceptabile pentru comportamentul nostru.

3) Uneori indivizii pot ascunde un motiv față de ei înșiși, dând o expresie puternică motivului opus. O astfel de tendință este numită *formațiune reacțională*. Spre exemplu, s-a analizat cazul unei mame care dorea să facă totul pentru fata ei și nu putea să înțeleagă de ce copilul nu aprecia deloc acest lucru. Cu mari sacrificii ea a asigurat fetei sale lecții de pian și a ajutat-o zilnic la teme. Deși mama se considera o mamă bună, era în realitate extrem de revendicativă (adică: ostilă). Ea nu realiza propria ostilitate, dar fiind confruntată cu aceasta a recunoscut că atunci când era copil ura lecțiile de pian. Dacă la nivel conștient mama încerca să fie bună, la nivel inconștient ea era destul de crudă cu fiica ei. Fiica simțea în mod vag ce se întâmpla și a dezvoltat simptome care au necesitat tratament psihologic.

4) *Proiecția* este un mecanism inconștient care ne protejează față de recunoașterea propriilor noastre calități indezirabile, atribuindu-le în proporții exagerate altor indivizi.

5) *Intelectualizarea* este o încercare de a obține detașarea de o situație stressantă, tratând-o în termeni abstracți, intelectuali. Acest fapt de detașare poate fi uneori esențială anumitor profesii puternic emoționalizante, cum ar fi cea de medic, dar și cea de muzician. Detașarea îl ajută pe acesta să funcționeze competent. Într-o oarecare măsură este necesară și pianistului, atunci când se confruntă cu pasaje dificile din punct de vedere tehnic, interpretativ sau științific muzical, când trebuie să se rezume strict la a raționa asupra a ceea ce are de făcut. Acest tip de intelectualizare este o problemă doar atunci când devine un stil de viață atât de frecvent, încât indivizii se izolează de toate experiențele emoționale.

6) *Negarea*. Atunci când realitatea exterioară este prea neplăcută pentru a-i face față, un individ poate nega că ea există. Astfel, uneori negând faptele, putem să le facem față mai bine.

7) *Deplasarea*. Ultimul mecanism de apărare își îndeplinește funcția de reducere a anxietății, în timp ce satisface parțial motivele inacceptabile. Prin mecanismul de deplasare, un motiv care nu poate fi rezolvat într-o anumită

formă, este dirijat într-o altă direcție. De exemplu furia, care nu putea fi exprimată la adresa sursei frustrării și care a fost redirecționată spre un obiect mai puțin amenințător. Se întâlnește frecvent și în cazul pianiștilor, care își varsă furia asupra claviaturii, distorsionând intenționat textul, interpretarea muzicală fiind exprimarea frustrării. S. Richter a oferit nenumărate astfel de interpretări furioase, pe care singur și le va taxa drept „proaste", fiind extrem de frustrat de o sumă de nedreptăți întâlnite pe parcursul vieții sale. Acestea sunt expuse lămurit într-un film documentar intitulat „*Enigma*", film confesionar al unui mare artist aflat la vârsta senectuții (80 de ani!), vârstă care îi permitea prin experiența acumulată obiectivitatea afirmațiilor. Pentru a înțelege însă adevărul afirmațiilor sale, este necesar a se face comparația interpretărilor artistului (în special sub aspectul calității sonore a acestor interpretări) din perioadele de tinerețe (aflate sub influența „tatălui" său spiritual H.G.Neuhaus) și de maturitate.

S.Freud considera deplasarea drept cel mai satisfăcător mod de a trata impulsurile agresive. Instinctele bazale nu pot fi modificate, dar putem modifica obiectul asupra căruia este direcționat un instinct. Psihologii au demonstrat că activitățile substitut (cum ar fi poezia, sportul, pictura, șahul sau orice alt hobby) ajută la reducerea tensiunii atunci când un instinct bazal este dejucat.

4.2.2. Profilaxia stressului și organizarea terapiilor.

Suportul emoțional și grija față de ceilalți pot face stressul mai suportabil. Numeroase studii indică o durată de viață mai lungă la indivizii cu multe legături sociale, precum și o probabilitate mai scăzută de a muri din cauza unor boli provocate de stress, decât la indivizii cu puține contacte sociale care să-i sprijine. Prietenii și familia pot asigura sprijin în mai multe feluri. Ei pot susține aprecierea de sine, dovedindu-ne afecțiune în pofida problemelor noastre. Ne pot furniza informații și sfaturi, companie pentru a ne distrage de la grijile noastre, ajutor material și financiar. Toate acestea tind să reducă sentimentele de neajutorare și să ne sporească încrederea în abilitatea noastră de a face față situațiilor dificile. Stressul este mai ușor de tolerat când cauza lui este împărtășită și de alții. Dezastrele comunitare, cum sunt cutremurele, tornadele, inundațiile sau războaiele, par deseori să aducă la suprafață ceea ce este mai bun în oameni.

Există și situațiile în care familia și prietenii pot amplifica stressul. Minimalizarea gravității unei probleme sau asigurarea oarbă că totul va fi în regulă pot produce mai multă anxietate decât ajutor. Astfel, persoana se vede îngrijorată nu doar de trecerea problemei respective, dar și de posibilitatea pierderii respectului celor dragi.

Pentru reducerea efectelor stressului s-au aplicat câteva tehnici comportamentale şi cognitive ce s-au dovedit a fi utile. Dintre acestea se remarcă:

1) Tehnicile comportamentale. Sunt tehnici care au fost utilizate în vederea ajutorării oamenilor de a-şi controla răspunsurile fiziologice la situaţiile stressante. Aceste tehnici sunt la rândul lor de mai multe tipuri:

a) *Antrenamentul prin biofeedback.* Indivizii recepţionează informaţia (feed-back) despre un aspect al stării lor fiziologice şi apoi încearcă să-şi modifice această stare. După 4-8 săptămâni de antrenament prin biofeedback, participantul învaţă să recunoască apariţia tensiunii şi să o reducă fără feedback-ul asigurat de dispozitivul electronic printr-un semnal sonor. Procesele fiziologice controlate de sistemul nervos vegetativ, cum ar fi frecvenţa cardiacă şi presiunea sanguină au fost considerate a fi automate şi nu aflate sub control voluntar. Studiile de laborator au relevat faptul că oamenii pot învăţa să-şi modifice frecvenţa cardiacă şi presiunea sanguină. Un procedeu constă în a prezenta pacienţilor un grafic al presiunii lor sanguine în timp ce aceasta este monitorizată şi în a-i învăţa tehnici de relaxare a diferitelor grupuri de muşchi. Pacienţii sunt instruiţi să-şi contracte muşchii, să elibereze tensiunea şi să observe diferenţa de senzaţii. Astfel, pacienţii învaţă să modifice tensiunea musculară. Combinaţia de biofeedback şi antrenament de relaxare s-a dovedit eficientă în scăderea presiunii sanguine la unii indivizi. Tehnica ar fi de un real ajutor pianiştilor activi, cei care se confruntă cu supunerea permanentă a musculaturii la diverse tipuri de tensionări, fără a beneficia şi de relaxarea conştientă după asemenea eforturi.

b) *Antrenamentul de relaxare.* Pentru această tehnică, cea mai importantă variabilă o reprezintă învăţarea modului în care să te relaxezi. Utilitatea antrenamentului de relaxare pare să depindă de individ.

c) *Exerciţiile aerobice.* Un alt factor important în controlarea stressului este condiţia fizică. Indivizii care practică în mod regulat exerciţii aerobice sau orice activitate susţinută care creşte frecvenţa cardiacă şi consumul de oxigen, cum ar fi joggingul, înotul sau ciclismul, prezintă o scădere semnificativă a frecvenţei cardiace şi presiunii sanguine ca răspuns la situaţiile stressante, comparativ cu indivizii care nu practică regulat aceste exerciţii. Cercetătorii au observat că indivizii pregătiţi fizic sunt mult mai puţin vulnerabili la îmbolnăvire după acţiunea unor evenimente stressante decât cei nepregătiţi. Datorită acestor descoperiri, multe programe de organizare a terapiei au pus accentul şi pe pregătirea fizică.

2) Tehnicile cognitive. O abordare suplimentară la organizarea terapiei se centrează pe modificarea răspunsurilor cognitive la situaţii stressante. Terapia cognitiv-comportamentală încearcă să-i ajute pe oameni să identifice tipurile de situaţii stressante care le produc simptome fiziologice sau emoţionale şi să influenţeze modul în care ei fac faţă acestor situaţii. După o

perioadă de automonitorizare devin evidente o serie de relații între variabilele situaționale, gânduri, răspunsuri emoționale, comportamentale și fiziologice. Următorul pas este încercarea de a identifica așteptările sau convingerile care ar putea explica reacțiile de durere. Pasul final este cel mai dificil și constă în încercarea de a modifica ceva în ceea ce privește situația stressantă, modul de gândire al individului despre aceasta sau comportamentul individului. Opțiunile includ găsirea unui serviciu mai puțin stressant sau recunoașterea faptului că nevoia de a îndeplini perfect o activitate duce la griji inutile.

Biofeedbackul, antrenamentul de relaxare și terapia cognitivă s-au dovedit utile în a ajuta oamenii să-și controleze răspunsurile fiziologice și emoționale de stress. Îmbunătățirile realizate pot fi menținute mai ușor în timp printr-o combinație de terapii comportamentale și cognitive. Programele de organizare a terapiei întrebuințează frecvent o combinație de biofeedback, antrenament de relaxare și tehnici de modificare cognitivă. S-ar impune existența unor clinici specializate în problemele muzicienilor, care să aplice aceste programe în vederea întreținerii stării de sănătate a acestora, dat fiind stressul continuu la care sunt expuși. De aceeași utilitate ar fi și existența centrelor medicale permanente, care să ofere suport de parcurs. Țările dezvoltate, ca Franța sau Elveția, dispun deja de asemenea clinici.

3) Modificarea comportamentului de tip A reprezintă o combinație de tehnici cognitive și comportamentale. Într-un experiment specific, s-au ales peste 1000 de subiecți care trecuseră cel puțin o dată printr-un atac de cord. Subiecții au fost ajutați să-și reducă simțul de urgență temporală, fiind antrenați în a sta la coadă și în a folosi această posibilitate pentru a reflecta asupra lucrurilor la care de obicei nu au timp să se gândească, pentru a observa oamenii sau pentru a iniția o conversație cu un străin. Tratamentul include învățarea persoanei de a se exprima pe sine fără a-și pierde cumpătul în fața altora și fără a modifica anumite comportamente specifice. Terapeuții îi ajută pe subiecți să-și reevalueze convingerile fundamentale susceptibile în mare măsură de a iniția un comportament de urgență și ostil al unei persoane de tip A. Subiecții au identificat metode pentru a-și face mediul familial și de muncă mai puțin stressante, ca spre exemplu reducerea numărului de obligații sociale care nu erau necesare. Variabila dependentă critică în acest studiu a fost apariția unui nou atac de cord. La sfârșitul studiului s-a constatat că grupul experimental a înregistrat o recurență cardiacă de aproape două ori mai mică față de grupul de control care nu a fost învățat cum să-și modifice stilul de viață. Învățarea tehnicii de modificare a comportamentului de tip A duce la ameliorarea sănătății subiecților. Cu cât înțelegem mai mult modul de acțiune a stressului și modul personal de gândire și control al stressului, cu atât putem dezvolta mai multe tehnici de îmbunătățire a vieții noastre.

4.3. Anomaliile sau comportamentul anormal.

Pentru a cunoaşte ce urmăreşte acest demers, trebuie în primul rând să merg la izvoarele termenului „*anomalie*". De etimologie greacă, se poate traduce prin expresia „*fără normă*" şi reprezintă în viziunea psihologilor „*o abatere importantă de la comportamentul obişnuit într-o situaţie dată*".[3] Anomaliile sunt *tulburări* care se clasifică în anomalii de limbaj şi anomalii de comportament. Termenul este utilizat deopotrivă pentru determinarea unor abateri de la normal de natură organică sau fiziologică. Sinonim cu termenul de *anormal*, acesta din urmă este traductibil printr-o expresie similară: „*alături de normă*". Ce se înţelege aşadar prin comportament anormal? Fiecare societate are anumite standarde sau norme pentru un comportament acceptabil. Comportamentul care deviază pronunţat de la aceste norme este considerat anormal. Este interesant însă de remarcat că, un comportament considerat anormal pentru o societate, poate fi găsit normal de o alta. Totodată, se observă o modificare în timp a conceptului de anormalitate în cadrul aceleiaşi societăţi. De aceea, orice definiţie trebuie să fie ceva mai complexă decât nivelul de înţelegere socială.

Există patru criterii care sunt luate în considerare la diagnosticarea anormalităţii:

1) frecvenţa statistică;
2) deviaţia socială;
3) comportamentul inadaptat;
4) disconfortul personal.

Spre exemplu, caracteristicile care indică o bună sănătate mentală constau în percepţia eficientă a realităţii, cunoaşterea de sine, controlul comportamentului, aprecierea de sine, abilitatea de a forma relaţii de afecţiune şi productivitatea. Legat de acest ultim criteriu al productivităţii, cercetătorii au arătat că absenţa cronică de energie şi susceptibilitatea excesivă la oboseală sunt deseori simptomele unei tensiuni psihologice rezultate din problemele nesoluţionate.

Unele comportamente anormale sunt acute şi tranzitorii, rezultate din evenimentele stressante particulare, în timp ce altele sunt cronice şi durează întreaga viaţă a individului. Există comportamente anormale rezultate în urma unei boli sau a unei leziuni a sistemului nervos (a se consulta exemplele de pe DVD). Alte comportamente sunt însă produse ale mediilor sociale indezirabile sau ale experienţelor de învăţare defectuoase. Toţi aceşti factori se suprapun şi interacţionează. Fiecare caz este unic, etichetele diagnostice nefiind utile clasării indivizilor; nu există doi indivizi în lume cu acelaşi comportament sau

[3] Dicţionar enciclopedic de psihologie, vol I, Bucureşti 1979

cu aceeaşi experienţă de viaţă. Teoriile despre cauzele tulburărilor mentale şi recomandările terapeutice pot fi grupate în funcţie de una dintre perspectivele ce urmează: cea biologică, cea psihanalitică, cea comportamentală şi cea cognitivă.

1) *Perspectiva biologică* accentuează ideea că tulburările organice duc la o tulburare a comportamentului. Cercetătorii încearcă să descopere anomalii genetice care pot predispune o persoană la dezvoltarea unei tulburări mentale specifice. Aceştia încearcă totodată să descopere anomaliile specifice ale creierului, deficienţele de neurotransmitere şi problemele de funcţionare a sistemului nervos autonom.

2) *Perspectiva psihanalitică* asupra tulburărilor mentale subliniază importanţa conflictelor inconştiente, de obicei cu debut în perioada primei copilării, şi importanţa folosirii mecanismelor de apărare pentru a ţine sub control anxietatea generată de emoţii şi impulsuri refulate.

3) *Perspectiva comportamentală* ia în considerare tulburările mentale din punctul de vedere al teoriei învăţării şi afirmă faptul că majoritatea comportamentelor inadaptate sunt modalităţi învăţate de control al stressului.

4) *Perspectiva cognitivă* se orientează asupra proceselor interne. Modul în care gândim despre noi înşine, modul în care evaluăm situaţiile stressante şi strategiile personale de control al stressului sunt în interrelaţie. Unele tulburări mentale îşi au originea în procesele cognitive afectate şi pot fi ameliorate prin schimbarea acestor cogniţii defectoase.

Factorii psihologici şi ambientali joacă un rol important, de aceea o modalitate de integrare a acestor factori este *modelul vulnerabilitate-stress*, deja amintit. Acesta subliniază interacţiunea dintre predispoziţia biologică sau/şi psihologică care face o persoană vulnerabilă la dezvoltarea unei tulburări şi condiţiile ambientale stressante cu care se confruntă individul. La nivel biologic, *vulnerabilitatea poate fi genetică*. Dar vulnerabilitatea nu afirmă în nici un caz că persoana se va îmbolnăvi. Dacă predispoziţia conduce sau nu la contractarea unei tulburări, acest lucru depinde de factorii de stress, dintre aceşti factori amintind: sărăcia, subnutriţia, frustrarea, conflictele şi evenimentele de viaţă traumatice. *Depresia* este antecamera bolii mentale, iar teoriile psihanalitice au plasat depresia în zona reactivării lipsei de afecţiune parentală la o persoană care este dependentă de aprobarea externă şi tinde să-şi îndrepte mânia spre interior. Cogniţiile negative şi atribuţiile pesimiste însoţesc depresia, schema negativă despre sine a persoanei depresive fiind alimentată de erori sistematice de gândire care distorsionează realitatea. Unele tulburări de dispoziţie pot fi influenţate de anomalii ereditare în metabolismul anumitor neuro-transmiţători (cum sunt norepinefrina şi serotonina), dar acestea nu sunt tot; factorii predispozanţi ereditari *şi experienţele timpurii* (cum sunt forţările performanţiale din copilărie) pot determina vulnerabilitatea individului la depresie în condiţii de stress.

O alterare gravă a formei şi conţinutului gândirii duce la diagnosticarea *schizofreniei*, ale cărei simptome constau în tulburări perceptuale, afecte inadecvate, activitate motorie bizară, izolare socială şi un nivel de funcţionare diminuat. Cercetările asupra cauzelor schizofreniei s-au axat pe dovedirea unei dispoziţii ereditare, studiile pe copiii cu risc crescut de dezvoltare a acestei boli atrag atenţia asupra unor predictori ai acesteia.

O altă formă gravă o constituie *tulburările de personalitate*, modele durabile de comportament inadaptat care constituie modalităţi imature şi inadecvate de control al stressului sau de rezolvare a problemelor. Un sistem nervos subreactiv, un model de comportament antisocial al părinţilor şi *absenţa totală sau parţială a disciplinei* sunt explicaţii posibile ale acestei tulburări.

Se observă cum stressul stă la baza aproape a tuturor formelor de tulburări mentale sau, cum sunt ele denumite popular, de *nebunie*.

„...Termenul nebunie...multă vreme a definit precaritatea integrităţii şi vigorii mentale şi căruia nu atât vetustatea, cât caracterul ofensator – prevalent în secolul XX –i-a limitat uzajul."[4]

Se obişnuieşte a se afirma că artiştii „sunt nebuni", ceea ce include o parte de adevăr, dat fiind stressul la care sunt supuşi în activitatea lor. Se ridică evident întrebarea în ce măsură nebunia lor este benefică şi în ce măsură malefică.

„Noţiunea de normal, fundamental ambiguă, oscilează între conceptul statistic al tipului mijlociu şi conceptul normativ al tipului ideal. În medicină, omul normal ar fi individul perfect sănătos; termenii rigorii maxime exclud însă existenţa unui asemenea ins, toate organismele confruntându-se cu dificultăţi de adaptare în cursul existenţei lor. Anormalul, care contrazice ordinea obişnuită a lucrurilor, constituie o noţiune îndeosebi socială şi rău definită psihologic, individul anormal fiind numai diferit şi nu inferior altora. ...Psihismul normal conferă abilitate realizării unei adaptări armonioase personale şi sociale, iar incapacitatea de a adera la un set de valori susceptibile a da un sens existenţei, corespunzător unui standard acreditat de comunitate, pune problema evoluţiei unor suferinţe ce pot face obiectul cunoaşterii cu scopul de a le diagnostica, trata şi preveni."[5]

Dar care este adevărul în ceea ce priveşte acţiunea stressorilor, sau mai exact spus, care este ţinta acestora şi cine impune organismului reacţii ferme în faţa lor? Răspunsul a venit tot din sfera ştiinţelor psihologice, care au localizat majoritatea problemelor la nivelul conştiinţei umane. Percepţiile unei persoane, gândurile şi sentimentele din orice moment alcătuiesc *conştiinţa persoanei*. O stare modificată a conştiinţei se petrece oricând are loc o

---

[4] *Dr. Priboi, R.N.* – „Despre suferinţa mentală", Ed. „Viaţa medicală românească", Bucureşti, 2001

[5] *idem*, pg. 9-10

schimbare de la modelul obişnuit de funcţionare mentală, la o stare ce pare diferită persoanei care trăieşte schimbarea. Aceasta este explicaţia pentru o cazuistică atât de bogată a lumii contemporane, supusă permanent schimbărilor, ceea ce incumbă un lung lanţ de trăiri şi situaţii stressante. În construirea lumii noi apar nenumărate abateri de la norme (sociale, ambientale, educative), care dezechilibrează fiinţa umană.

Stările modificate ale conştiinţei sunt de două tipuri:

1) *stări generale* trăite de toate fiinţele umane, cum sunt somnul şi visele;

2) *stări specific situaţionale*, care rezultă din circumstanţe speciale: meditaţia, hipnoza sau consumul de droguri. De altfel, orice consum al substanţelor psihoactive în mod excesiv duce la alterarea conştiinţei.

Funcţiile conştiinţei sunt cele de:

1) monitorizarea proprie şi a mediului înconjurător, conştientizând ceea ce se întâmplă în interiorul şi exteriorul organismului;

2) control al acţiunilor personale, astfel încât acestea să coordoneze evenimentele din lumea exterioară.

Amintirile unui eveniment personal şi ale unor cunoştinţe acumulate de-a lungul vieţii, care sunt accesibile dar nu reprezintă o parte curentă a conştiinţei, sunt denumite amintiri preconştiente. În timp ce evenimentele care ne afectează comportamentul, chiar când nu suntem conştienţi de percepţia lor, ne influenţează subconştient. Unele impulsuri şi amintiri cu rezonanţă emoţională nu sunt disponibile conştiinţei, deoarece sunt refulate, deviate în inconştient, după cum a arătat teoria psihanalitică. Gândurile şi impulsurile inconştiente ne influenţează comportamentul, chiar dacă acestea ajung în conştiinţă pe căi indirecte, cum sunt visele, comportamentele iraţionale sau lapsusurile. S-a ajuns în urma cercetărilor la noţiunea de *conştiinţă divizată*, pe baza căreia se admite faptul că gândurile şi amintirile pot fi mai repede scindate sau disociate de conştiinţă, decât refulate în inconştient. Exemplele de tulburări având această cauză se referă la *personalităţile multiple*, cele în care două sau mai multe personalităţi bine dezvoltate alternează în interiorul aceluiaşi individ. Un exemplu uman concret al acestei maladii l-a constituit personalitatea lui Robert Schumann. Faptul se referă la formele patologice paradoxale ale personalităţii umane, acelea care crează valori, dovedindu-se prolifice. Aceste „Les Fleurs du Mal" baudelaire-iene cunosc nenumărate eflorescenţe de-a lungul istoriei omenirii.

„Nu numai eroii operelor, ci şi realizatorii acestora se pot situa în postura suferindului, precum Torquato Tasso (1544-1595), autor al Canzonelor şi al Ierusalimului eliberat, la care - după vârsta de 30 de ani, oscilaţiile timice[6] *constituţionale capătă amplitudine patologică, manifestând episoade*

[6] *timic* – provine din grecescul *thymos*, traductibil prin *principiu vital, timus; minte, spirit.* 1) Care are legătură cu timusul; 2) Referitor la umoare, la dispoziţiile afective.

de confuzie şi dezvoltând o tematică persecutat-persecutorie. Va fi internat timp de şapte ani (1579-1586) în spitalul Sf.Anna lângă Ferrara..."[7]

Rătăciri s-au semnalat de-a lungul timpului la artişti ca Vincent van Gogh, Hugo Wolf, Mihai Eminescu şi lista ar putea continua.

„Fenomenul devianţei îşi sporeşte reflexul în dimensiunea culturală, maniera şi verbul câştigând gradual în adecvare şi acurateţe".[8]

În istoria artei, viaţa psihică joacă un rol major, devenind istoria personală a omului, cea care este bine cristalizată în creaţia artistică.

„Caracterul unic, intim privat al unor evenimente se raportează experienţei subiective, dificil de stabilit, care singularizează fenomene ce nu au loc în lumea publică (spaţiu-timp), ci într-o lume particulară, în care fiecare are acces exclusiv la el însuşi, fără intruziunea şi participarea altora: vise, reverii, senzaţii, gândire, imaginaţie. Se parcurg două istorii colaterale: una publică, ce derulează evenimentele lumii fizice care au loc în şi cu propriul corp, şi una privată, care se edifică în propria minte. ... Tulburările în integrarea personalităţii şi lumii conturează suferinţa psihică... Trăsătura specifică vieţii psihice umane este mediaţia simbolică; mai mult decât abstractizarea, utilizarea simbolurilor este favorabilă abilităţii mentale de a asocia lucrurile şi evenimentele unor semnificaţii."[9]

În extensia acestei afirmaţii, susţin că multe tulburări ale artiştilor pianişti îşi au originea tocmai în acea viaţă privată pe care pianistul o trăieşte intens, motivat de specificul artei sale, care se împlineşte şi perfecţionează în singurătate, în care introspecţia are un rol principal. S-ar spune că întreaga artă pianistică se clădeşte din vise, senzaţii, reverii, imaginaţie, gândire subiectivă, abstractă şi simbolică. Această tendinţă spre izolare îl aşează deseori pe pianist în rândul suferinzilor. Demersul abstractizării îi apropie pe cei bolnavi şi pe artişti, interferându-le uneori reacţiile. Deseori ambele categorii apelează la *substanţele psihoactive*, care au funcţia de alterare a conştiinţei şi a dispoziţiei psihice. Aceste substanţe includ sedativele de tipul alcoolului şi tranchilizantelor, stimulantele ca amfetamina şi cocaina, halucinogenele de tipul dietilamidei acidului lisergic (prescurtat LSD) şi fenciclidina, ca şi cannabisul din care provin marijuana sau haşişul. Dacă prima categorie urmăreşte ameliorarea simptomelor, cea de a doua – cea a artiştilor, consideră că astfel poate învinge stressul, tracul, invocând o mai mare siguranţă de sine şi mai multă inspiraţie. Nenumărate talente s-au pierdut astfel, dovedind prin acest mod doar slăbiciunea caracterului.

O formă de viaţă mai benefică se dovedeşte a fi *meditaţia*. Aceasta reprezintă efortul de a influenţa conştiinţa prin modificarea ei pe baza anumitor exerciţii planificate. Rezultatul acestor exerciţii este o stare

---

[7] *Priboi, R.N.* – op.cit., pg.30
[8] *idem*, pg. 74
[9] *ibidem*, pg. 10-11

asemănătoare celei mistice, în care individul se simte extrem de relaxat şi despărţit de lumea exterioară. Mulţi dintre marii artişti ai scenelor muzicale clasice au optat pentru exerciţii de sorginte asiatică. Dintre aceştia, îi menţionez pe Sergiu Celibidache sau Yehudi Menuhin.

Hipnoza, ca formă terapeutică şi ca experienţă introspectivă, reprezintă o stare responsivă în care subiecţii îşi concentrează atenţia asupra hipnotizatorului şi sugestiilor acestuia. Unii indivizi sunt mai uşor hipnotizabili decât alţii, chiar dacă majoritatea prezintă o oarecare susceptibilitate. Caracteristica răspunsurilor hipnotice îl constituie creşterea sau diminuarea controlului asupra mişcărilor, distorsiunea memoriei prin amnezia post-hipnotică, regresia vârstei, halucinaţiile pozitive şi negative. Reducerea senzaţiei de durere (care este considerată o halucinaţie negativă) este unul dintre scopurile benefice ale hipnozei. De ce ne interesează subiectul? Pentru simplul fapt că arta interpretativă include o latură hipnotică, efectul muzicii asupra reducerii durerilor este frecvent evidenţiat, ceea ce a contribuit la fundamentarea unei noi ramuri a psihologiei medicale, respectiv *meloterapia.*

O dată cu hipnoza, pătrundem puţin şi în sfera fenomenelor Psi sau parapsihologice. Faptul că fiinţele umane pot achiziţiona informaţii pe căi ce nu implică stimularea organelor senzoriale cunoscute, ca şi faptul că aceste fiinţe pot influenţa evenimentele fizice prin mijloace pur mentale, sunt deja realităţi studiate de multă vreme de către specialiştii psihologi. Fenomenul Psi include percepţia extrasenzorială, ale cărei forme sunt telepatia, clarviziunea şi precogniţia, precum şi psihokinezia, reprezentând deplasarea obiectelor cu ajutorul gândului. Despre *clarviziunea* necesară unui artist interpret deja am vorbit, subliniind doar că aceasta reprezintă -în definiţia de specialitate - *„percepţia obiectelor şi evenimentelor în absenţa unui stimul care să acţioneze asupra organelor de simţ"*[10]. În timp ce *precogniţia* este acea *„percepţie a unui eveniment viitor ce nu poate fi anticipat prin nici un proces bazat pe deducţie"*[11], fiind un fenomen deseori întâlnit la muzicienii creatori şi interpreţi. Această permanentă pendulare prin spaţiul temporal este o cauză a frecventelor dezechilibre la care sunt supuşi muzicienii. Astfel de dezechilibre îi plasează deseori în categoria bolnavilor şi devin clasificaţi de societate ca „anormali".

Deseori problemele fizice ale muzicienilor sunt cauzate de către exacerbata sensibilitate psiho-afectivă, sensibilitate care îi desemnează drept cele mai sigure victime ale factorilor de stress. Psihoterapia s-a preocupat de tratamentul tulburărilor mentale prin mijloace psihologice. Cercetările arată că psihoterapia ajută, dar că nenumăratele abordări diferă prea puţin între ele în

---

[10] *Atkinson, R. şi co.* – „Introducere în Psihologie: Conştiinţa şi stările sale modificate", Ed. Tehnică, Bucureşti 2002, pg. 282

[11] *idem.*

ceea ce priveşte eficacitatea. Factorii comuni ai diverselor psihoterapii, cum sunt o relaţie interpersonală caldă şi bazată pe încredere, siguranţă şi susţinere, desensibilizare, interiorizare şi întărirea răspunsurilor adaptative, pot fi mai importanţi în producerea schimbărilor pozitive decât metodele terapeutice specifice. Ne putem îmbunătăţi sănătatea emoţională acceptându-ne sentimentele ca fiind naturale, descoperindu-ne vulnerabilităţile, dezvoltând talentele şi interesele personale, implicându-ne în relaţiile cu ceilalţi şi recunoscând nevoia de ajutor profesional. Adică perfecţionându-ne autocunoaşterea!

În ipostaza de interpret te confrunţi cu tot felul de partituri, implicând nenumărate tipologii de personalitate, nefiind deloc uşor a interpreta muzica unor creatori care au suferit de personalitate multiplă (cum este cazul lui Robert Schumann) sau de o personalitate compulsivă. Aceste interpretări ating şi influenţează propria personalitate a artistului interpret, ceea ce contribuie la dezechilibrarea sa psihosomatică.

Detaliind puţin noţiunile cu care am lucrat în text, să lămurim ceea ce este specific personalităţilor patologice.

Personalitatea multiplă se caracterizează prin existenţa a două sau mai multe personalităţi bine dezvoltate şi integrate în acelaşi individ, fiecare personalitate având propriul nume (cum sunt Eusebiu şi Florestan din creaţia schumanniană), propria vârstă şi un set specific de amintiri şi comportamente specifice. Atitudinile şi comportamentul personalităţilor alternante sunt diferit marcate. Spre exemplu, dacă personalitatea A este timidă, inhibată şi rigidă moral, personalitatea B poate fi extravertită, libertină şi predispusă la abateri comportamentale. Sunt descrierile exacte ale celor două personaje –Eusebiu şi Florestan, despre care R.Schumann afirma că sunt chiar el. Perioadele de amnezie inexplicabilă sunt un indiciu al prezenţei personalităţii multiple. În cazurile de personalitate multiplă, conştiinţa este atât de puternic divizată, încât o mulţime de personalităţi diferite pot locui în acelaşi corp. Observatorii notează faptul că *schimbarea de la o personalitate la alta este adesea însoţită de modificări subtile ale schemei corporale* sau ale timbrului vocal. Pot apărea chiar şi unele modificări fiziologice, de exemplu ale tensiunii arteriale sau ale activităţii cerebrale. Este exact ceea ce se întâmplă cu artistul interpret, în special cu pianistul concertist. Diferenţa între suferindul de personalitate multiplă şi personalitatea pianistului de concert constă în faptul că acesta din urmă este pus în situaţia de a construi permanent un artificiu de personalitate, fără ca acest demers să-i influenţeze major propria personalitate. Teoretic. Dar aceasta rămâne un ideal utopic, dat fiind faptul că pianistul este totuşi un om ca toţi oamenii!

Continuând cu descrierea personalităţii multiple, cercetătorii au demonstrat că există trăsături comune în ceea ce priveşte tulburarea de conştiinţă, care sunt legate de modul de dezvoltare a personalităţilor multiple într-un individ. Disocierea iniţială pare să apară ca răspuns la un eveniment

traumatizant din copilărie (de obicei între vârsta de 4 şi respectiv de 6 ani). Copilul face faţă situaţiei dificile prin crearea unei personalităţi care să suporte şocul. Cei mai mulţi oameni cu personalităţi multiple au fost victimele unor agresiuni în copilărie. Acel copil învaţă atunci să se apere de durerea agresiunii prin disocierea *amintirii* de *conştiinţă*. Separarea personalităţilor este de natură adaptativă pentru copil. Un alt factor în dezvoltarea personalităţii multiple pare să fie susceptibilitatea crescută la autohipnoză, proces prin care o persoană este capabilă să intre – la hotărârea sa, într-o anumită stare de transă caracteristică hipnozei. Odată ce indivizii descoperă faptul că prin crearea unei personalităţi cu ajutorul autohipnozei îşi alină suferinţele, ei sunt apţi să creeze şi alte personalităţi în viitor, atunci când se vor confrunta cu probleme emoţionale. Personalitatea multiplă este deci *o boală de diviziune a conştiinţei.*

Ce înseamnă însă conştiinţa divizată? Reprezintă acea funcţie a conştiinţei de control asupra acţiunilor noastre. Deprinderile de exemplu, odată bine învăţate, nu mai cer o concentrare a atenţiei. Acestea devin automatizate, permiţând astfel o relativă degajare a conştiinţei pentru ca aceasta să se concentreze asupra altor probleme. Cu cât o acţiune devine mai automatizată, cu atât mai puţin necesită un control conştient. Pianistul talentat care poartă o conversaţie cu un spectator în timp ce cântă, exercită control asupra a două activităţi: cântatul şi conversaţia, dar nu gândeşte asupra interpretării până când nu apasă pe o clapă greşită care să-i atragă atenţia, întrerupând temporar conversaţia. Acest fapt este interpretat prin faptul că avem un oarecare control (dacă dorim, ne putem concentra şi asupra proceselor automatizate), însă acest control este disociat de conştiinţă. Psihiatrul francez Pierre Janet a elaborat în anul 1889, conceptul de *disociere*. El a propus explicaţia conform căreia în condiţii specifice anumite gânduri şi acţiuni se disociază de restul conştiinţei şi funcţionează în afara acesteia. Disocierea diferă de conceptul freudian de refulare, întrucât amintirile şi gândurile disociate sunt accesibile conştiinţei. Când avem de-a face cu o situaţie stressantă, o vom exclude temporar din mintea noastră, pentru a fi capabili să acţionăm eficient; iar când suntem plictisiţi, putem cădea într-o stare de reverie sau de visare diurnă. Acestea sunt exemple de disociere; ele implică disocierea unei părţi a conştiinţei de cealaltă.

O altă formă de personalitate patologică este *cea compulsivă*, cea care reprezintă o tulburare a trăsăturilor de personalitate caracterizată printr-un simţ exagerat al responsabilităţii şi o excesivă nevoie de perfecţiune. La acest tip de personalitate se remarcă lipsa bogăţiei de imaginaţie şi tendinţa spre meticulozitate; dacă nu-şi poate realiza ţelurile, persoana cu personalitate compulsivă devine anxioasă şi predispusă la nevroze sub forme obsesive. Din această categorie poate face parte tipul de personalitate al lui Maurice Ravel.

4.4. Bolile şi suferinţa artiştilor pianişti: cazurile Ravel, Lipatti, Haskil.

Mai sus amintitul *M. Ravel* a fost unul dintre exponenţii Realismului muzical, compozitor şi pianist marcant al începutului de secol XX. Suferinţa sa s-a datorat unui traumatism cranian soldat cu un hematom intracerebral în urma unui accident neurologic. Această afecţiune se numeşte *amuzie* şi reprezintă pierderea sau alterarea simţului muzical complex.

„Posibilele relaţii ale leziunilor neurologice responsabile de tulburările de limbaj verbal cum este afazia cu cele care implică şi amuzia sau – din contră – disocierea acestor tipuri lezionale ar putea să permită înţelegerea localizării funcţiilor muzicale", susţine Dr. I.Bradu-Iamandescu[12].

Ravel era o personalitate bizară, rezervat faţă de ideea căsătoriei, pe care de altfel o va respinge întreaga sa viaţă; era un fumător înrăit şi de asemenea un mare consumator de cafea, cochetând câteodată şi cu opiaceele, acuzând frecvente insomnii şi fiind deseori victima depresiilor.

„Scena suferinţelor neurologice a fost deschisă de un accident de maşină în urma căruia a suferit o comoţie cerebrală soldată cu pierderea cunoştinţei. Între tentativele de tratament imediat au fost aplicaţiile electrice - cu implantarea a două ace de aur -şi hipnoza, efectuată de către Dieter Kerner. (...) Important este faptul că acest accident soldat, ca de obicei, cu un hematom intracerebral, ce nu a putut fi decelat în momentul producerii datorită insuficienţei posibilităţilor de diagnostic din acea vreme, nu s-a manifestat la scurt timp după producerea sa în octombrie 1932. De abia în vara anului 1933, Ravel a acuzat – în timp ce înota... – dificultăţi de coordonare a mişcărilor sale şi s-a aflat în iminenţa înecului, fiind salvat de prietenii săi, cărora le-a explicat că nu îşi mai poate regla mişcările respective (de fapt, se instalase o apraxie ideomotorie[13]*, fără pareze sau hermianopsie). Gândirea şi articulaţiile nu au fost afectate. Din această perioadă se accentuează starea depresivă..., iar Dr. Vallery-Radot scria, cu un an mai târziu că Ravel se simte nervos, epuizat. Primele semne de apraxie devin evidente: schimbarea mişcărilor, în sensul prezenţei unor gesturi noi, ineficiente, în locul celor corecte iniţiale. Toată această degringoladă a stării neuro-psihice a compozitorului, cu o reflectare în creaţia sa (abandonată) şi*

---

[12] *Dr.Bradu-Iamandescu, I.* – „Dimensiunile psihologice ale muzicii", Ed. Romcartexim, Bucureşti 1997, pg. 114

[13] *apraxie ideomotorie* – 1) *Apraxie* provine din grecescul *a*=priv, *praxis*=acţiune, practică, de la *prattein*=a acţiona. Tulburare dobândită a executării mişcărilor voluntare fără să existe fenomene paretice sau ataxice, fără leziuni cerebrale, striate sau cerebeloase; 2) *A.ideomotorie*, în care un gest simplu este irealizabil, în timp ce gesturile automatice (ex.: scărpinatul) sau emoţionale sunt posibile.

în relațiile cu cei din jur ...se sfârșește după trepanația pe care chirurgul Clovis Vincent a efectuat-o la 19 decembrie 1937, în ideea de a extirpa o tumoră cerebrală, dar el nu a găsit nici această leziune presupusă și nici o atrofie prin hidrocefalie. S-a găsit totuși o emisferă cerebrală stângă aplatizată ce nu a putut fi expansionată după injecția intraventriculară cu ser. Astăzi ne putem gândi – pe baza acestei evidențe anatomo-patologice, dar și a simptomatologiei neurologice – la un hematom intracelular al emisferei stângi, a cărui evoluție a justificat atât simptomele bolii, cât și aspectul lezional existent la 4 ani după traumatismul cranio-cerebral cauzal. Compozitorul nu a supraviețuit intervenției chirurgicale decât 9 zile.... Istoricul detaliat al evoluției simptomelor neurologice constituie o dovadă referitor la existența unor relații între structurile nervoase restante sau lezate și, respectiv, capacitățile muzicale păstrate sau dispărute. Diagnosticul pus de către celebrul neurolog Th.Alajouanine a fost acela de afazie senzorială Wernicke[14]*, fără a se menționa și termenul de amuzie. Într-adevăr, Ravel prezenta simptomele unei afazii cu localizare în emisfera stângă și constând în pierderea comprehensibilității, deci cu manifestări de funcții perturbate: pierderea parțială (dar importantă) a sensului cuvintelor vorbite, citite sau scrise, compensată de o vorbire uneori abundentă dar cu utilizarea nepotrivită a cuvintelor (de ex. un cuvânt folosit pentru un altul sau cuvinte inventate).*"[15]

Totuși, au existat voci care au considerat că Ravel a dovedit întotdeauna o vulnerabilitate neurologică, suspectată a fi genetică, și care îi afecta frecvent memoria, ceea ce a făcut ca aparițiile scenice în calitate de interpret să fie o reală problemă pentru el și chiar să le abandoneze. Tot acest aspect medical pare a fi afectat în egală măsură inspirația sa creatoare, deseori oprindu-se în lucrările sale la o simplă temă muzicală, tratată apoi evident genial, dar în forme repetitive. Un astfel de exemplu este celebrul său Boléro (a cărui două teme se repetă fiecare de opt ori), pe care însuși Ravel îl considera sortit eșecului, fiind extrem de surprins de succesul răsunător pe care l-a avut. Totuși, Deborah Mawer, cercetătoare în domeniul muzicologiei de la Universitatea Lancaster din Marea Britanie, referindu-se la Concertul pentru mâna stângă și la Boléro, susținea că este foarte dificil a distinge între dezvoltările muzicale din creația raveliană și starea sa mentală progresiv alterată.

Accidentul nu a făcut altceva decât să adâncească o suferință deja existentă. François Boller, de la Centrul de Cercetări „Paul Broca" din Paris considera că Ravel suferea din două cauze: prima era afazia, care îi erodase

---

[14] *Afazia senzorială Wernicke* – descoperită în anul 1874, este o tulburare senzorială de recepție. Se referă la imposibilitatea de a înțelege mesajul verbal sau scris. Termenul de „*afazie*" este tot de proveniență greacă, fiind traductibil prin *a*=privativ, fără și *phasis*=cuvânt.

[15] *Bradu-Iamandescu, I.* – op.cit., pg. 115-117

centrii limbajului, iar cea de a doua era o degenerescență corticobazală, care îi afecta controlul mișcărilor. Boller afirma:

„El nu şi-a pierdut capacitatea de a compune muzică prin aceste afecțiuni, ci şi-a pierdut capacitatea de a o exprima."[16]

„Între funcțiile muzicale compromise, a fost cea a denumirii exacte a notelor (deşi le putea reproduce foarte bine), justificată în cadrul afaziei, în care nici cuvintele nu sunt corect înțelese şi utilizate. De asemenea lectura partiturii şi interpretarea ei la pian nu erau posibile. În aceste condiții se poate clar înțelege de ce Ravel nu a mai putut compune după instalarea afaziei. ... Într-un bilanț compléct al funcțiilor muzicale conservate față de cele pierdute, observăm că afectarea negativă de către boală s-a manifestat în domeniul acelor funcții muzicale care implică operații de analiză din partea subiectului. Coroborate cu datele care susțin responsabilitatea leziunilor emisferei cerebrale stângi în apariția sindromului de afazie senzorială Wernicke, datele de observație referitoare la relativ buna păstrare a facultăților muzicale ale compozitorului pot sugera următoarele concluzii:

1. Conservarea suficient de importantă a funcțiilor muzicale în cazul unei leziuni cerebrale şi în contextul existenței unui sindrom afazic senzorial – exclude diagnosticul de amuzie;

2. Dacă leziunea emisferei cerebrale stângi nu alterează major simțul muzical, atunci se poate presupune că acesta se află localizat în emisfera cerebrală dreaptă."[17]

Ca o paranteză, Dr.Ioan Bradu-Iamandescu descrie – în cartea deja citată, împărțirea abilităților muzicale în cele două emisfere cerebrale. Astfel, el arată că:

1) Emisfera cerebrală stângă *„răspunde de funcțiile limbajului verbal, a reprezentării Ego-ului, a analizei – element cu element – a informațiilor muzicale (fiind absolut necesară pentru critica muzicală) şi constituind apanajul muzicienilor profesionişti şi a melomanilor instruiți"*[18];

2) Emisfera cerebrală dreaptă, fiind ceva mai complexă, *„răspunde de funcțiile următoare:*

a) învățarea datelor spațiale şi recunoaşterea fizionomiilor;

b) componenta afectivă a conştiinței;

c) aptitudinile muzicale (de fapt ele indică toți cei trei factori).

Deşi aceste date pretind că exprimă noutăți în domeniul localizărilor cerebrale ale funcțiilor muzicale, se pare că în prezent, rămân valabile concluziile – chiar dacă provizorii, dar durează! – de acum mai bine de 10

---

[16] *Whitfield, J.* – „Brain disease shaped Boléro", în „Nature Reviews", ianuarie 2002, apărut pe adresa *www.nature.com/nsu*

[17] *Bradu-Iamandescu, I.* – op.cit., pg. 118

[18] *idem*, pg. 119

ani, ce susţin imposibilitatea identificării unor structuri precise cerebrale –ca sediu al capacităţilor muzicale (Luban Plozza – 1983) şi repetă diviziunea funcţiilor muzicale ale celor două emisfere:

- emisfera dreaptă având rol în comprehensiunea globală (Assal-1977) – prelucrează prioritar (faţă de cea stângă) informaţiile muzicale şi ea caracterizează subiectul fără formaţie muzicală, asigurând percepţia globală a muzicii;

- emisfera stângă – asigură analiza rafinată a informaţiilor muzicale, fiind – prin urmare, absolut indispensabilă muzicienilor (care au o dominanţă stângă).

Spre a se înlătura confuziile posibile în cazul lecturii acestor date din literatura menţionată, vom afirma că:

- trăirea muzicii nu poate avea loc fără normalitatea emisferei cerebrale drepte, responsabilă atât de percepţia spaţială şi globală a muzicii, cât şi de locul afectiv al acesteia;

- înţelegerea mecanismelor ce guvernează alcătuirea muzicii, perceperea ritmului precum şi sensurilor sale, nu pot fi posibile decât – după obligatoria intervenţie a emisferei stângi – cu participarea zonelor cu funcţii acustice şi de implicare a factorului experimental, dar şi a unor conexiuni cu zonele corticale implicate în gândirea verbală şi simbolică.

Se pare că George Enescu, în calitate de pianist –atunci când transpunea (din memorie!) pe claviatură, la două mâini, fragmente din Tetralogia concepută de Wagner cu o orchestraţie ce implică o structură muzicală polimorfă şi o înlănţuire de leitmotive, dezvoltări ale acestora, participarea vocală etc. – vădea o genialitate de compozitor şi interpret într-o singură persoană, ce se referă la participarea (efect complementar) intensă şi plenară a ambelor emisfere cerebrale."[19]

Cazul lui *Dinu Lipatti* este unul particular, pentru că nu include aspecte ale bolii cerebrale. Dar boala de sânge pe care acesta a depistat-o cu 7 ani înainte de a deceda, poate fi o disfuncţie a sistemului imunitar declanşată probabil în urma stressului, a forţărilor din copilărie şi a propriei vulnerabilităţi.

Manifestările sale erau descrise de D.Lipatti însuşi:

„Caracteristicile crizei nocturne.

Către ora 1 dimineaţa: trezire bruscă cu o senzaţie de frisoane şi de o durere tenace cu caracter nevralgico-vascular situată la baza plămânului drept sau în jurul coloanei vertebrale la nivelul umerilor. Durerea se manifestă într-un mod intermitent la fiecare pulsaţie a inimii. Temperatura între 37° şi 37[15]*. Un comprimat de Alcasyl.*

---

[19] *ibidem*, pg. 119-120

Spre ora 2 dimineața. Durerea, frisoanele și sentimentul frigului cedează și somnul revine.

Între ora 3 și 4 dimineața. A doua trezire într-un sentiment diametral opus: căldură, circulație intensă, nici o durere. Temperatura între 38,5 și 39,2. Somnul revine.

Către ora 6 dimineața. A treia trezire cu o transpirație mai mult sau mai puțin ...acută, în funcție de intensitatea termică a crizei. Temperatura în scădere.

La trezirea definitivă, către ora 8 dimineața. Stare normală însoțită de o lejeră slăbiciune. Temperatura este mai scăzută după o criză nocturnă.

Exemple: După o noapte fără criză, în jur de 37,2°. După o noapte cu criză, în jur de 36,7°.

Probat, trăit, verificat și consemnat după o lungă experiență de către nenorocosul Dv. Dinu Lipatti.

Geneva, 21 septembrie 1949"[20]

Iar într-o altă scrisoare adresată doctorului Henry Ferièrre, descrie – în aprilie 1949, suferința sa:

„*Montana la 27 aprilie 1949. Dragă Doctore, Iată sângele. Dar aș prefera să vă spun asemeni lui Verlaine: Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches! Și apoi iată inima mea, care bate pentru dv. (seara 104 bătăi pe minut). Eu compun cu plăcere, mănânc cu indiferență și dorm cu spaimă din cauza durerilor misterioase care revin cam des. Cu fiecare jumătate de oră de cântat la pian pe care mi-am impus-o începând de ieri, sper să ajung departe, ceea ce vrea să însemne să pot cânta de Crăciun...cu amândouă mâinile, cu care vă transmit mesajele mele devotate. Al dv. – Dinu Lipatti*"[21]

De aici rezultă faptul că ritmul cardiac era accelerat, că mâinile deseori se inflamau și că doar voința sa puternică îl făcea să mai poată lucra la instrumentul pe care l-a iubit atât de mult. Acestei forme rare de leucemie doctorii i-au găsit pentru o vreme un remediu în cortizonul abia apărut atunci în S.U.A. Durerile osoase și cele de coloană denotă afecțiuni ale măduvei spinării, febra indică focarul infecțios, ceea ce arată o leucocitoză pronunțată. Toate acestea reflectă un sistem imunitar perturbat. Faptul de a fi rezistat atât de mulți ani în fața bolii se datorează caracterului său optimist și calităților sale spirituale atât de bine definite de același doctor Ferièrre:

„*Existau în inima lui Dinu – scrie acesta la data de 5 decembrie 1950, comori de dragoste și de delicatețe pe care le cheltuia fără socoteală. ....De la bun început am fost uluit de privirea lui Dinu, de limpezimea ochilor săi mari în care se reflecta cerul, de fruntea lui armonioasă și senină și de surâsul său*

[20] *Păsculescu-Florian,C.* – „Dinu Lipatti", Ed. Muzicală, București 1989, pg. 92-93
[21] *idem*

de o nespusă bunătate, dar el ştia să fie uneori şi comic, fără a răni vreodată. El emoţiona prin toată persoana lui, care emana o strălucire şi o mare demnitate, conştient nu de valoarea sa, ci de grandoarea misiunii sale de artist... D-ra Boulanger... ne spunea într-o zi că el era dotat în sensul etimologic al cuvântului... Când conversai cu el erai subjugat de şarmul, de simplitatea şi candoarea lui copilărească. El nu cunoştea nici o disimulare şi nu admitea nici un compromis. ...Lângă el noi ne simţeam mai buni. ...Dinu avea o clarviziune extraordinară. El cunoştea de mult timp destinul său inexorabil, dar niciodată nu vorbea despre el. ...Nu era torturat decât de o singură temere, aceea de a o mâhni pe soţia pe care o adora. Dacă trebuie să mori, spunea el, să fie repede. ...Dinu accepta orice mai repede decât să-i chinuie pe cei pe care îi iubea. (...)"[22]

Soţia doctorului îşi amintea mulţi ani după moartea lui Lipatti:

„La Besançon a fost ceva de nedescris. L-am ascultat, şi toţi care l-au ascultat atunci şi-au dat seama că era cântecul său de lebădă. Înainte de concert, Dinu avusese un colaps. Am crezut că se va pierde. Soţul meu era cu el. Dar Dinu a vrut să cânte. Şi a cântat. Era în el ceva sublim...."[23]

Voinţă, voinţă şi iar voinţă! Iată ce a prelungit scurta sa viaţă!

Dar de unde această boală tragică atât de devreme? Am arătat mai sus cum sistemul nervos şi cel imunitar se intercondiţionează şi ce influenţă are stressul asupra celor două. Dincolo de orice vulnerabilitate genetică, Dinu Lipatti era un timid, un introvertit, deci toate frământările sale erau bine ascunse în mintea şi sufletul său. Copil prodigios, afirmat de foarte devreme, a cunoscut emoţia şi responsabilitatea scenei de timpuriu; fragilitatea sa structurală a fost suficientă pentru ca boala să erupă în faţa solicitărilor atât de intense. Cu atât mai mult cu cât nu s-a menajat niciodată până în ultima clipă a vieţii sale. În iunie 1950, în plin apogeu al bolii, el doreşte să imprime pentru casa de discuri „Columbia". Iată cum descrie inginerul de sunet Walter Legge acest moment:

„Dinu Lipatti a avut calităţile unui sfânt. Bunătatea sufletească a firii sale, modestia, delicateţea, ţinuta fermă a voinţei lui, nobleţea şi elevarea gândului şi a faptei se transmiteau tuturor celor ce l-au cunoscut şi până la cei mai îndepărtaţi auditori ai sălilor în care a cântat. Bunătatea şi mărinimia sa evocau încredere, speranţă şi caritate. Era un om bun. Era deosebit de sensibil. Era în toate un aristocrat de cea mai aleasă simţire care prin temperament era incapabil de vulgaritate în gândire şi faptă. Era exigent şi distins în tot ceea ce întreprindea, nu era în stare, când îi arăta unui elev cum nu trebuie să se exprime, nici măcar să imite prostul gust. Îi plăcea să înregistreze. Mi-a spus de nenumărate ori: Nu vreau să mai dau concerte –

---

[22] *Păsculescu-Florian, C.* – op.cit., pg. 92-94

[23] *idem*, pg. 109

decât poate numai sub forma unor repetiții pentru înregistrări. Să ne dăruim viața înregistrării de discuri împreună. Ca un căutător incurabil al perfecțiunii, era încântat să lucreze într-o ambianță în care putea să repete până când era convins că nu poate da mai mult, în care cea mai neînsemnată greşeală putea fi remediată. Asemenea erori apăreau rareori. Avea o stăpânire fizică atât de completă încât era prin natura sa cel mai curat interpret cu care am lucrat vreodată. Reluările fără număr se datorau căutării unei sensibilități şi frumuseți ideale. Numai boala lui poate da seamă de numărul relativ mic de discuri pe care le-a făcut. În 1950 în primăvară l-am vizitat la Geneva şi i-am promis că, dacă se va simți suficient de bine, voi găsi căi şi mijloace de a-l înregistra oriunde şi oricând se va putea. Ultimele înregistrări au avut loc la Geneva în iulie 1950 iar toți colegii şi prietenii săi care au făcut posibilă această realizare au câştigat recunoştința muzicienilor şi iubitorilor de muzică de-a lungul unor decenii, poate generații. Am descoperit că Dinu se bucura în acel moment de o sănătate şi de o stare sufletească mai grozave ca niciodată. Prietenii îi puseseră la dispoziție o casă ce se înălța în propriul ei parc în afara Genevei. Am botezat-o „Haus Triebschenli" pentru că arăta ca o copie în miniatură a casei lui Wagner de pe lacul Lucerna. Dinu iubea soarele şi pomii, iar vremea era darnică cu noi. Timp de două însorite şi binecuvântate săptămâni, soarele a strălucit de pe un cer albastru şi senin. Dinu râdea şi făcea muzică. Duminică 9 iulie a fost cea mai fierbinte şi cea mai memorabilă zi dintre toate în acea vrajă de incredibilă fericire. La ora nouă dimineața am început Partita în si bemol de Bach şi aceasta s-a sfârşit înainte de prânz. Temându-mă că înregistrarea celor patru părți perfecte – cele mai multe dintre ele au fost reluate de patru sau cinci ori – va fi prea mult pentru el, am fost de părere să amânăm înregistrarea de seară, dar Dinu nici nu a vrut să audă. La ora şapte s-a apucat de sonata de Mozart. Dacă a existat un interpret vreodată cu adevărat inspirat, atunci Dinu a fost acela. Mozart şi Bach au fost compozitorii cei mai apropiați de inima lui. Muzica dobândea o rară intensitate a trăirii, dacă nu cumva unică. Expresiile căpătau formă şi caracter omenesc, trăindu-şi viețile lor fascinante pentru ochii minții ca într-o desfăşurare perfectă a unei opere nescrise. Nu ar fi putut găsi nici o altă modalitate de a demonstra atât de convingător credința lui. Mozart era în fond un compozitor dramatic. Până la ora zece sonata a fost gata şi de acum nimic nu-l mai putea opri; trebuia să obținem adevăratele Valsuri ale lui Chopin cât era în mână. A înregistrat cinci, nu pe toate deci, şi în momentul în care, puțin înainte de miezul nopții, inginerii epuizați se târau cu greu căutând ceva de mâncare, Dinu, cel mai proaspăt dintre noi toți, cânta „Vreme furtunoasă". În următoarele trei zile au fost reluate tot atât de remarcabil Valsurile, a fost înregistrată Mazurca – ultima parte a discului („Să vedem dacă putem stimula gustul publicului în aşa fel încât la anul să-mi ceri să înregistrez toate Mazurcile"-îmi spunea),

câteva înregistrări Busoni-Bach şi coralul Bucurie a dorinţei omeneşti. E cu neputinţă să explici celor care n-au trăit miracolul acestei piese interpretate de el, frumuseţea şi fascinaţia ei răpitoare. Ea constituia totdeauna primul bis pe care-l cânta, iar pentru el însemna o rugăciune. Sunetele nu aparţineau acestei lumi, ele pluteau în spaţiu ca o binecuvântare cerească. Nu mai ştiu de câte ori a repetat acea înregistrare, însă ultima versiune făcută pe 11 iulie l-a mulţumit în sfârşit. Pe data de 12 iulie a repetat din nou cel de-al 14-lea Vals completând astfel acea parte înregistrată a moştenirii sale artistice. Ea este relativ mică în privinţa conţinutului dar e de cea mai bună calitate. El a fost un muzician, un muzician care folosea pianul ca mijloc de comunicare şi expresie. Doar privind prin prisma calităţilor sale de muzician şi de om poate cineva spera să-l explice, să-l înţeleagă sau să-l descrie. Putem spune că nu e suficient să fii un mare pianist: să cânţi aşa cum făcea Lipatti înseamnă să fii alesul destinului care l-a oferit lumii numindu-l pentru prea puţin timp, DINU LIPATTI..."[24]

Aceste eforturi intelectuale aveau desigur preţul lor, pe care Lipatti l-a plătit cu viaţa sa.

Un alt caz, la fel de impresionant, este cel al pianistei *Clara Haskil.* În anul 1942 sănătatea sa este grav afectată, iar pianista descrie probleme de vedere şi încetineală în mişcarea mâinilor:

„Astăzi – scrie ea la data de 19 februarie a acelui teribil an – *am studiat două ore: degetele mele se mişcă cu suplеţea şi iuţeala unei broaşte ţestoase – aceasta mă tulbură, eu care întotdeauna cântam cu o viteză de patru ori mai mare."*

Iar de atunci se instalează migrene din ce în ce mai chinuitoare şi insuportabile tulburări de vedere.

„Nu văd decât jumătate de pagină" declara ea când se afla în faţa pianului.

Mai târziu avea să scrie unui alt prieten:

„...Văd foarte prost, chiar cu ochelari. S-a vorbit să mi se deschidă craniul...Cu pianul merge cât se poate de prost: degetele mele refuză să se mişte şi nu pot să cânt cum trebuie nici măcar un studiu de Czerny."

În aprilie al aceluiaşi an, un tânăr medic refugiat la Marsilia avea să-i pună diagnosticul de *tumoare a hipofizei*, care comprimă nervul optic. Trebuia operată de urgenţă, altfel ar fi survenit orbirea. Cronicile notează:

„În 29 mai, ora 8 dimineaţa, pe o căldură de vară care creşte într-una, ea intră în sala de operaţie: doctorul David (venit de la Paris) a cerut asistenţa unui tânăr chirurg din Marsilia, care va deveni şi el mai târziu un excelent specialist în neuro-chirurgie. I se anesteziază pielea capului cu

[24] *Păsculescu-Florian, C.* – op.cit., pg. 62-65

injecții de cocaină (vor fi necesare treizeci în timpul întregii durate a operației), căci în acel timp, acest fel de intervenții nu se puteau face decât sub anestezie locală. Clara va urmări deci, perfect lucidă, toată operația, care va dura peste patru ore. ... Aproape în tot timpul operației, ca să fie absolut sigură că nici memoria, nici degetele nu sunt atinse, Clara pianotează ușor, pe masa unde e imobilizată, Concertul în Mi bemol Major de Mozart, cel pe care ea îl numește concertul său. ... După operație își va reveni foarte repede. Constituția sa este până la urmă destul de robustă și... adenomul hipofizei, care i-a fost înlăturat, este fără îndoială la originea scoliozei, ale cărei prime manifestări ea le-a cunoscut cu peste treizeci de ani în urmă. Este verosimil că adenomul, care exista încă de atunci în stare embrionară, nu s-a dezvoltat decât foarte încet și secrețiile lui explică oboseala mare pe care o resimțea de atâtea ori. Această oboseală nu a dispărut după intervenție (căci un adenom nu se poate extrage complet niciodată), dar se pare că, prin comparație, ea a avut după operație mai puțin de suferit. Dimpotrivă, deși nu a recidivat, adenomul a fost desigur la originea tulburărilor vasculare și a hipertensiunii de care a suferit mai târziu. În orice caz este aproape sigur că nici tratamentul de la Berck, nici erorile ce au putut fi comise acolo nu au fost cauza tulburărilor digestive și respiratorii sau a deplasării unor organe – contrar celor ce Clara a crezut întotdeauna."[25]

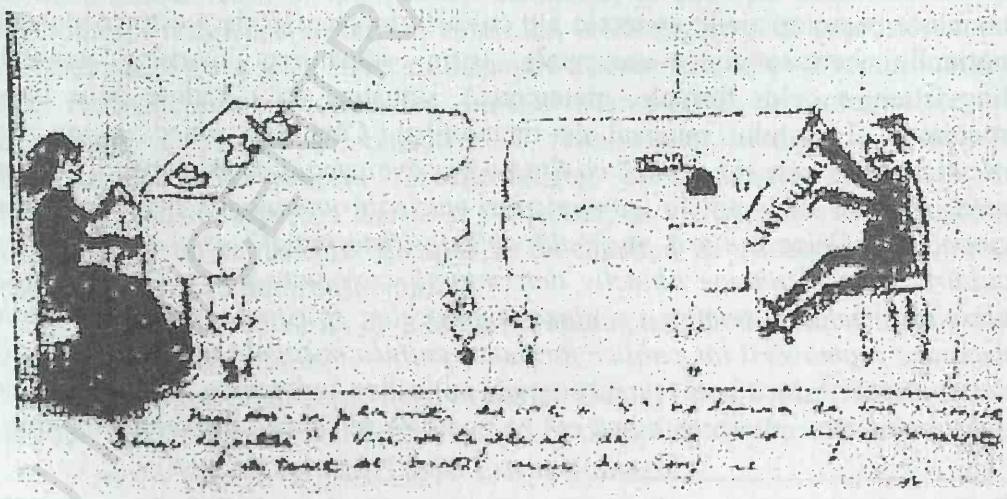
Întrebarea care se ridică în urma acestui diagnostic, cauzator al atâtor suferințe, este dacă adenomul său hipofizar era motivat de o vulnerabilitate genetică sau a apărut ca reacție la stressul copilăriei? Fără îndoială că rămâne o întrebare fără răspuns.

Mă voi opri aici cu exemplele cazuistice, afirmând doar că de cele mai multe ori ne scapă din atenție cel mai important aspect, anume: faptul că bolile din suflet vin și că trauma psihică, sub forma unei leziuni sufletești (de la cuvântul grec *trauma*=rană), apare atunci când sistemul nostru sufletesc poate fi depășit în capacitățile sale de apărare prin atingeri punctuale sau de durată și în final poate fi traumatizat/rănit. Metaforele pun în evidență faptul că noi interpretăm leziunile sufletești pornind de la trăirile corporale, adică eul-corp este și nucleul eului psihic, centrul trăirilor sufletești. Pentru că leziunile corporale pot fi văzute și tratate (manipulate), însă cele sufletești nu, oamenilor li se pare mai ușor să aprecieze ca active fenomenele vizibile, în comparație cu cele invizibile. J.Piaget a arătat în „teoria sa genetică a cunoașterii", că egoismul uman este cel care stânjenește în primul rând capacitatea de a percepe ca atare propria dezvoltare psihică. În stadiile preoperaționale și timpurii operaționale (adică până la vârsta de 7 ani a copilului) ființa umană se orientează spre lumea obiectelor vizibile și manipulabile. În viața cotidiană există mulți oameni care se află într-un stadiu

[25] *Spycket, J.* – „Clara Haskil", Ed. Muzicală, București, 1987, pg. 114-115 și 118-119

„pre-psihologic" al dezvoltării lor psihice. Ei întreţin adesea prejudecăţi aprige la adresa psihologiei. După aceştia, psihologia nu ar fi o ştiinţă şi nici nu ar putea fi, de vreme ce obiectul ei nu este perceptibil, nu poate fi palpat. Din acest stadiu de dezvoltare cognitivă, psihotraumatologia nu poate fi recunoscută ca o disciplină ştiinţifică. De aceea conştiinţa cotidiană naivă este în mare măsură orientată asupra obiectelor percepţiei exterioare şi nu asupra propriei activităţi a percepţiei, judecăţii şi gândirii. De aceea este nevoie de sprijinul psihologiei în viaţa artistică: pentru maturizarea sa, pentru o mai bună funcţionare şi înţelegere a acesteia. Doar atunci arta muzicală va ocupa locul său bine meritat pe scara ierarhică socială. Iar arta pianistică, dominată de permanenta competiţie ce dezvoltă atitudini ostile cauzatoare de stress şi implicit boli, îşi va regăsi echilibrul real artistic.

Această prezentare nu a fost întâmplătoare, ci a urmărit pătrunderea tainicelor cauze ale suferinţelor artiştilor. În ce măsură sănătatea acestora este influenţată de caracterele proprii fiecărei personalităţi artistice şi în ce măsură starea de sănătate (afectată de mediul înconjurător) influenţează şi transformă caracterul acestora, rămâne tot un mister. Este destul de probabil că ele se interinfluenţează, fiind interdependente. În viaţa artiştilor cred însă că influenţa spiritului asupra corpului fizic primează. Dilema rămâne legată de următoarea sintagmă: spirit *versus* materie sau materia este *contrastantă* cu spiritul? Probabil că din această dilemă se hrănesc toate bolile şi anomaliile muzicienilor!



Desen făcut de Clara şi adresat lui Dinu Lipatti (1939)

BCU "CAROL I" CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CAPITOLUL AL V-LEA
„Demersuri hermeneutice în arta interpretativă pianistică"

5.1. Probleme de hermeneutică generală şi muzicală

„O condiţie necesară pentru a fi muzician (în sensul lărgit al noţiunii) este să faci (produci) teorii despre muzică (teorii muzicale). A face teorii muzicale înseamnă a le descoperi sau a le inventa sau a le utiliza în practica comunicării, respectiv valorizării muzicale. Altfel spus, a face teorii muzicale înseamnă a face cercetare muzicală fundamentală sau aplicată"[26], lămureşte profesorul universitar Dinu Ciocan. Această opinie îmi este necesară în a arăta că demersul meu ştiinţific este unul hermeneutic (cu subramura *psihohermeneutică*), implicând cercetare, descoperire, aplicare, sinteză şi producere a noi definiţii asupra a ceea ce înseamnă muzicianul pianist. Interpretul unui text numit generic „piesă muzicală" este deja un Hermes cultural, căci *„piesele muzicale ...sunt acele obiecte sonore ce au o natură artistică specifică, fiind recunoscute ca atare de cultura sau culturile obiectiv determinate cărora le aparţin."*[27] Prin aceasta, pianistul se vede obligat a cunoaşte caracteristicile generale ale culturii universale, deci este conectat la noţiunile hermeneutice universale (prin stăpânirea teoriilor generale lingvistice, a celor formale, matematice, statistice etc.) înainte de a fi un specialist al textului muzical ca metalimbaj. Căci *„un obiect sonor este recunoscut de această cultură ca fiind o piesă muzicală dacă şi numai dacă el este, în mod obiectiv, o comunicare muzicală autonomă pentru cultura respectivă. Orice cultură muzicală obiectiv determinată este o subclasă a culturii general umane obiectiv determinată corespunzătoare."*[28] Iar *„clasa pieselor muzicale reunite cu clasa mijloacelor spirituale şi/sau materiale necesare promovării lor publice formează cultura muzicală universal obiectiv determinată"*[29] încadrată şi subsumată culturilor universale. Aici urmăresc doar muzicianul interpret, adică cel ce poate să se ridice la nivelul descifrării

---

[26] *Ciocan, D.* – „O teorie semiotică a interpretării muzicale", Ed. UNMB, Bucureşti 2005, pg.17
[27] *idem*, pg. 12
[28] *ibidem*, pg. 12-13
[29] *ibid.*, pg. 12

simbolice a unui text muzical, dincolo de execuția acestuia, dat fiind faptul că *„în vederea redării unei piese muzicale, interpretarea ei este o condiție suficientă, în timp ce execuția ei este o condiție necesară."*[30]

Consider că acest dublu sens al cercetării, *sincronic* şi *diacronic*, experiența personală mi-l poate permite, urmărind eficientizarea pregătirii artistice şi înțelegerea complexului uman reprezentat de muzicianul pianist dintr-o perspectivă exhaustivă a demersului hermeneutic. Profesorul Dinu Ciocan afirma:

„În vederea obținerii unei eficiențe maxime, însuşirea unui limbaj muzical (...) trebuie realizată în succesiunea: sincronic (practic, apoi teoretic) şi diacronic (teoretic, apoi practic)"[31] Îmi propun aşadar clarificările necesare pentru eficientizarea activității pianistice şi pentru precisa circumscriere a fenomenului uman în schema referențial-socială, obiectiv şi universal culturală.

5.1.1. Hermeneutica generală: multilateralitatea opiniilor şi unitatea conceptului.

Hermeneutica este denumirea dată acelui ansamblu de reguli folosite în interpretarea vechilor texte religioase, a textelor din antichitate şi, prin extensie, interpretarea însăşi. În filosofia contemporană, hermeneutica reprezintă tehnicile de descifrare a unui dat, considerat ca simbolic, fiind frecvent folosit în psihanaliză şi în analiza structurală. Ea apare totodată ca o teorie a decodificării şi interpretării semnelor, ca reflexie filosofică asupra simbolurilor religioase, miturilor, emoțiilor, oricăror forme de expresie umană care semnifică ceva şi ca atare, ca disociere a semnificantului şi semnificatului lor. Hermeneutica fenomenelor umane susceptibile de interpretare se deosebeşte de „analiza" obiectivă a fenomenelor naturale. Apelul la hermeneutică este propriu fenomenologiei existențialiste dezvoltată de M.Heidegger, K.Jaspers, P.Sartre şi P.Ricoeur, în viziunea acestora existența umană fiind un semn care aşteaptă să fie tălmăcit de filosofie cu mijloace specifice, din care nu lipseşte intuiția.

Definițiile au variat de-a lungul timpului, astfel că hermeneutica a fost pe rând desemnată drept:

1) „Arta înțelegerii" după Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834), întemeietorul hermeneuticii ca disciplină de sine stătătoare;

2) „Arta interpretării" după Erwin Hufnagel;

---

[30] *idem.*, pg. 13

[31] *ibid.*, pg. 15

3) „Ştiinţa spiritului" (*Geisteswissenschaft*) după Wilhelm Dilthey (1833-1911). Acesta reunea ştiinţele naturii, astronomia, fiziologia, psihologia, pedagogia, lingvistica şi estetica în interpretarea Omului Întreg, care era tridimensionalizat, fiind condiţionat de trei verbe fundamentale: a trăi, a exprima, a înţelege.

4) Fenomenologia, ca filosofie reflexivă impusă de Edmund Husserl, a condiţionat apariţia hermeneuticii ca „artă a înţelegerii" (*Verstehen*) în viziunea lui Martin Heidegger.

5) După Paul Ricoeur, „interpretarea simbolică" este o definiţie insuficientă, fiind mult mai mulţumit de considerarea hermeneuticii drept a fi acel „travaliu al interpretării, a devenirii textului".

6) Hans Georg Gadamer, ca urmaş al lui M.Heidegger, se referă la hermeneutică prin laconica definiţie: „teorie a textului".

7) În ceea ce-l priveşte pe Gianni Vattimo, filosof italian contemporan născut la Torino, acesta o numeşte, utilizând o expresie complexă, „filosofia interpretării".

8) În opinia lui Mircea Eliade, hermeneutica este „analiza şi interpretarea textelor";

9) Iar Adrian Marino, pornind de la motto-ul „*Non nova sed nove*" („În termeni noi, dar nu lucruri noi") – citat aparţinând gânditorului Vincent de Lliris (din anul 667 d.H.), ajunge să considere că „hermeneutica reprezintă etapa cuprinderii şi înţelegerii textelor, fiind teoria, metoda şi practica interpretării şi înţelegerii corecte a textelor".

Scopul hermeneutic este acela de a descoperi sensul tainic al unui text sau „noema", în accepţiunea lui E.Husserl. Demersurile hermeneutice au vizat cele două planuri: unul ştiinţific, dar incomplet, stabilindu-se doar la nivel gramatical printr-un concept general de limbă, şi unul artistic, care viza interpretarea psihologică (cea a lui F.Schleiermacher) şi ontologică (după M.Heidegger), deci individualitatea. Mijloacele hermeneuticii se restrâng la semne, simboluri şi texte izvorâte din imaginaţia creatoare şi fundamentate pe datele istoriografice şi pe praxisul social.

Problema fundamentală a hermeneuticii rămâne, din punct de vedere ştiinţific, sensul textului (urmărind să-l facă inteligibil), iar din punct de vedere artistic identificarea sinelui – ca expresie supremă a interiorităţii -printr-un demers reflexiv. Ţinta oricărui act hermeneutic o constituie ÎNŢELEGEREA. Principiile hermeneutice sunt constituite de către exerciţiul comparativ, al diferenţierii în analiza textului, şi de către cel al analogiei sau al asemănării, pornind de la *fonem* către textul întreg. Coloanele pe care se ridică orice discurs hermeneutic sunt reprezentate de comprehensiune – ca cercetare în sine – şi de explicitarea sau nararea textului cercetat. Stratificarea activităţilor de sinteză vizează, după E.Husserl, constituirea lucrului, a spaţiului şi a timpului. Investigaţia „*Verstehen*"-ului heideggerian reflectă investigaţia

sensului intenționat în text. Astfel, se stabilește un anumit cerc hermeneutic care urmărește sensul obiectiv al textului, precum și precomprehensiunea sau intuirea acestuia. Cele două planuri – concret și intuițional – se interferează, se intercorelează și se intercondiționează în cercetarea hermeneutică.

Semnificația sensului hermeneutic îl reprezintă gestul secund de distanțare (în terminologia lui E.Husserl), completat de cel de apropiere (după corecta observație a lui Walter Biemel). Drept urmare, problematica hermeneuticii rămâne antamată în ființarea în lume dezvoltată în scrierile lui M.Heidegger, dar și legată de apartenența participativă, după opinia lui P.Ricoeur. Compoziția verbală vine de la anticii Greciei; Aristotel prin „mythos"-ul său însuma intriga cu punerea în intrigă, din care se desprind cele două verbe definitorii: A FI și A ÎNȚELEGE. De aici s-a născut totodată și definiția interpretării din perspectiva dialectică comprehensiune-explicitare la nivelul sensului textului studiat, textul nefiind altceva decât motivația, mijlocul sau un dat concret. Drept urmare, sarcina hermeneuticii s-a stabilit a fi aceea de explorare sau de căutare a dinamicii interne ce guvernează structurarea operei și puterea operei de a se proiecta, rezultând travaliul textului sau condiția „devenirii-text" (după P.Ricoeur). Prin *reflecție* se numește intuiția intelectuală ce stă la baza precomprehensiunii textului. Întrebările fundamentale ale oricărui demers hermeneutic sunt: Cum a luat ființă ideea? Ce relație este între operă și viața autorului? (Elementele fundamentale constituindu-le manifestările vieții autorului). Ce înseamnă a înțelege?... Dar aceste întrebări conectează hermeneutica, prin firele sale subtile, cu conștiința umană cea mai evoluată, intrând prin aceasta în tainele fine ale psihologiei. Metodele de demontare a structurii interne a textelor, urmate de cele de reunire a formelor și modalităților dispersate sunt de referință pentru orice traseu hermeneutic; acest mers de tip Krabs-Kannon, pornind de la macro-structuri (viziunea distantă a textelor, a genurilor literare, respectiv muzicale), urmărind micro-structurile pe traseul: *incipio* - metafora (cuvântul tradițional sau motivul muzical), *finitum* - enunțul metaforic (sau ideea conducătoare), reprezintă esența fenomenului muzical hermeneutic deopotrivă, ducând la imaginea muzicală din care se desprind sensurile adânci ale textului.

P.Ricoeur afirma:

„Pun ca-ul în poziție de expozant al verbului a fi și fac din ființarea ca referentul ultim al enunțului metaforic"[32]. Teza sa, evident influențată de perspectiva ontologică specifică hermeneuticii post-heideggeriene, include o latură filosofic-artistică de tip shakespearian, amintindu-ne de frământările hamletiene. Și poate că acesta a fost unul dintre primii hermeneuți moderni, prefigurând demersul artistic al interpretului de astăzi. De teatralogie suntem

[32] *Ricoeur, P.* – „Eseuri de hermeneutică", Ed. Humanitas, București 1995, pg. 31

legați, ca interpreți, prin cele trei stadii ale mimesisului: prefigurarea, configurarea și transfigurarea lumii acțiunii, teza lui P.Ricoeur constând în a conjuga precizia analizei cu atestarea ontologică.

Referindu-mă la opiniile lui F.Schleiermacher, îmi place credința sa că o hermeneutică științifică este imposibilă, filosoful propunând anumite reguli de interpretare strict referitoare la partea gramaticală a textului studiat. Sub aspect psihologic, el subliniază caracterul de divinație îmbrăcat de orice demers hermeneutic, încetând astfel să mai fie științific. Interpretarea psihologică presupune descifrarea stilului unui autor, iar acest demers nu poate fi rațional-discursiv, ci intuitiv. Sarcina interpretării psihologice este înțelegerea fiecărui discurs ca moment al trăirii unui om determinat. Obscuritatea discursului insuficient organizat constituie obiectul interpretării psihologice. Cu cât opera este mai tehnică, mai riguroasă, cu atât mai puțin se poate ajunge la originile ei psihologice. Interpretarea trebuie să țină seama deopotrivă de individualitatea autorului și de modalitatea aleasă pentru a se exprima. Astfel, interpretarea psihologică presupune o cât mai completă cunoaștere a subiectului discursului unui autor, spre a putea descifra *mecanismul gândirii sale.*

Apelând filosofia lui Kant, F.Schleiermacher vede omul creator doar din punct de vedere al formei. Autorul nu creează din nimic sau în mod absolut cum numai Dumnezeu poate face, ci este doar un *demiúrgos*. Formele preexistă autorului. El le ia din viață, unde sunt deja conturate. Autorul nu face decât să le pună mai puternic în evidență.

„Niciodată autorul nu este deplin conștient de semnificațiile multiple ale cuvintelor utilizate. Înapoia fiecărui cuvânt (sau sunet – n.m.) *se află o întreagă lume spirituală, lume care-l depășește enorm pe utilizatorul semnelor. Ca ființe istorice, atât autorul textului, cât și interpretul nu-și aparțin în întregime. Atât limba, cât și persoana care alcătuiește un discurs sunt infinite. Pentru a înțelege la modul absolut un text ar trebui să cunoaștem toate realizările și toate virtualitățile limbii în care acesta a fost scris, ceea ce este, firește, imposibil. De asemenea, pentru a înțelege complet un text din punct de vedere psihologic, ar trebui să avem o desăvârșită cunoaștere a omului, ceea ce este din nou imposibil."*[33]

Idealul irealizabil al lui Schleiermacher are menirea de a aminti că o interpretare și mai bună este oricând posibilă și că înțelegerea unui text reprezintă o activitate continuă, o încercare de apropiere de un sens ultim, rămas însă de neatins de către interpret. Interpretul trebuie să intuiască ceea ce autorul a voit să spună cu adevărat. O asemenea disciplină are mereu un grad de aproximație și orice interpretare comportă un risc. Sensurile mai profunde trebuie intuite de către interpret în funcție de talentul acestuia. Doar teoria

[33] *Schleiermacher, F.* – „Hermeneutica – Studiu introductiv", Ed. Polirom, Iași 2001, pg. 10

despre interpretarea gramaticală (semantica textului) poate deveni o adevărată știință; rezultatele ei sunt însă nesemnificative comparativ cu cele ale interpretării psihologice. Astfel, obiectivele hermeneuticii corespund în mare măsură cu cele ale psihologiei: revelarea unui plan mai profund, subtil sau subliminal, expunerea gândurilor, conceptelor, valorilor și sensurilor pe care autorul *a intenționat* să le transmită prin intermediul textului.

Așa încât interpretarea gramaticală și cea psihologică sunt complementare, ele reprezentând două momente ale unuia și aceluiași proces.

Hermeneutica lui F.Schleiermacher este una transcedentală, iar ideea sa se referă la creatorul care nu este în întregime liber în creația sa, prin el exprimându-se forțe mai puternice și mai vaste decât el. Hermeneutul arată că există forțe transcendente care sugerează autorului anumite idei și forme. Din această perspectivă, interpretarea tehnico-psihologică are două sarcini:

a) aceea de a cuprinde ideea fundamentală a operei;

b) cea de a surprinde elementele componente ale ideii fundamentale ca manifestări ale vieții autorului, ceea ce în terminologia muzicală este denumit prin expresia „trăsături stilistice".

Interpretarea psihologică vede unitatea operei ca pe un rezultat al unității vieții autorului. Fără atotcuprindere nu există esență. Schleiermacher raportează interpretarea psihologică la un secret al operei, revenind astfel la sensul mai profund al unui text, sens care a reprezentat în mod tradițional obiectul hermeneutic. Acest sens este identificabil cu secretul sau scopul tainic al operei, implicit al autorului, căci autorul nu se retrage niciodată total dintr-un discurs. Nimeni nu va relata un eveniment fără a-și trăda propriul său mod de a gândi și de a valoriza, mod care poate constitui cheia descifrării planului secund al discursului științific al autorului. Din acest adevăr decurg nenumăratele versiuni interpretative prezentate asupra unui singur și același text muzical. În viziunea hermeneutică, omul trebuie să se mulțumească mereu cu o înțelegere limitată. Permițându-mi un paralelism, hermeneutica occidentală reprezintă traducerea în limbajul european a *mantrei* hinduse. *Mantra*, ca esență a unui discurs, este puntea de legătură între Divinitate și om. Diferența dintre hermeneutică și mantrism (dacă îl pot numi așa) constă în concepție sau mai exact, în direcționarea punctului de vedere. Dacă hermeneuții ajung la concluzia limitei de înțelegere a omului, acesta fiind incapabil să pătrundă adânc taina Divinității și a Universului, stabilind astfel un traseu descendent prin coborârea grației divine în materie, hinduși consideră că prin meditație și iluminare spirituală omul poate consona cu Divinitatea și Universul pe care, atingându-le, le înțelege concomitent cu parcurgerea tuturor straturilor spirituale, identificându-se cu acestea. Punctul de vedere ascendent, de înălțare și re-înălțare antagonizează cele două lumi: cea occidentală și cea orientală.

Wilhelm Dilthey, hermeneut al secolului al XIX-lea, aduce ca noutate interpretarea pluridisciplinară, diferitele discipline fiind armonizate în vederea explicării uneia. Toate aceste discipline sunt reunite în viziunea sa într-o „ştiinţă a Spiritului" (*Geisteswissenschaft*). Ele există şi se manifestă în cadrul unor corelaţii: cuvântul (sau sunetul) şi sfera sa sinonimică. *Ştiinţa spiritului* se constituie pe corelaţiile trăirii, expresiei şi înţelegerii. Pentru W.Dilthey, înţelegerea are drept termen de referinţă obiectivarea vieţii. În atribuţiile ştiinţei spiritului intră interpretarea *Omului întreg*, care nu este reprezentat de calitatea pură a inteligenţei, ci de puterea trăirii personale. În psihologie, toate procesele interioare sunt considerate prin relaţiile structurale, de la nivelele chimico-fizico-mecanice până la determinările exterioare, totalitatea acestora fiind integrate într-o psihologie descriptivă şi analitică, opusă tradiţionalei psihologii aplicative (afirma acesta în lucrarea „*Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie*" din 1894). Procesele de trăire şi de retrăire, determinate de structurile interioare, sunt condiţionate la rândul lor de un factor teleologic. Viaţa sufletească este definită astfel, prin scopuri şi idealuri, prin decizia voliţională şi sentimente, prin capacitatea de evaluare şi de alegere a mijloacelor subordonate scopului, prin determinarea în funcţie de legi şi reguli şi mai ales prin experienţa de viaţă. Acest ansamblu de factori, calităţi şi determinări se prezintă printr-o variaţie liberă a termenilor care asigură „concepţia asupra vieţii" (*Weltanschauung*). Concepţia de viaţă (*Weltanschauung*), construcţia spirituală (*geitiges Gebilde*), înţelegerea lumii (*Welterkenntnis*) şi idealul ca principiu normativ (*Regelgebung*) pot apărea drept sinonime, caracterizând intenţia acţiunii prin legiferarea unui conţinut practic precis. Diversitatea manifestărilor spirituale şi factuale prezintă o unitate simetrică faţă de însăşi unitatea lumii. În „*Das Erlebnis und die Dichtung*" („Trăire şi poezie") consideră înrudirile filosofiei cu religia, literatura şi poezia drept o realitate permanentă prin numitorul comun care este corelaţia interioară a lumii şi enigmei vieţii. Examenul psihologic preferat ţine de o psihologie realistă, „*o psihologie care încearcă să sesizeze, în structura sa, conţinutul sufletului nostru însuşi, să-i înţeleagă corelaţiile şi pe cât posibil să-l explice. Cercetând legile potrivit cărora sentimentele se transformă în reprezentări, iar reprezentările sunt corelate, nu găsesc nimic altceva decât forme, în cadrul cărora sufletul îşi desfăşoară acţiunea*"[34]. Portretul psihologic oferă esenţa creaţiei. W.Dilthey îşi fondează hermeneutica pe baza a trei aspecte fundamental umane: pe *experienţa de viaţă*, care rezultă în urma *propriilor trăiri* şi care duc la *înţelegerea* profundă a sensurilor vieţii. Într-o analiză a psihologiei creatorului, Dilthey, alegându-l ca subiect pe Goethe, afirma:

„...El însuşi a suferit intens din pricina vieţii şi a lui însuşi. De puternica lui structură poetică aparţinea nevoia unor emoţii tari; ele erau

[34] *Dilthey, W.* – citate extrase din „Trăire şi poezie – Prefaţă", Ed. Univers, Bucureşti 1977

asemenea unor elemente firești din bugetul sistemului său fiziologic: ele nu-i răpeau somnul. Dar tocmai aceeași structură îl făcea deosebit de vulnerabil la suferință, din punct de vedere sufletesc"[35]. Astfel, W.Dilthey își concretizează demersul hermeneutic prin abordarea portretului psihologic.

„...Pentru studiul unei epoci dificile a naturii intelectuale putem progresa numai prin analiza alternativă a indivizilor și a condițiilor specifice pe de o parte, iar pe de altă parte, a complexului condițiilor existente și a consecințelor lor."[36]

Acesta era punctul său de vedere, afirmând totodată că existența unei muzici a sufletului este de natură indescriptibilă, indicabilă doar prin terminologia muzicală, probabil referindu-se mai mult la efectul sonor și vibrator. Viziunea fiind sigură, interpretarea alege numai elementele de care are nevoie, ignorând restul, sau adaugă elemente depășind realitatea operei.

Tipurile reproductive sunt reduse doar la două de către W.Dilthey:

1) reproducerea diminutivă, prin care obiectul pierde unele elemente, dar câștigă în intensitatea expresiei;

2) reproducerea augmentativă, prin care câștigă unele elemente și un caracter general. W.Dilthey a fost, prin tezele sale, un reprezentant al criticii totale sau globale, considerând că particularitatea marilor critici este aceea de a refuza fără a ignora metodele de care se desolidarizează. El devine un precursor al *gestaltismului*, recunoscut de către cercetătorii psihologiei formei.

Un alt reprezentant de seamă al lumii științifice hermeneutice este Paul Ricoeur, unul dintre cei mai importanți filosofi francezi contemporani. Studiile sale au abordat deopotrivă limbajul, literatura, religia și fenomenele sociale din perspectiva hermeneutică. Contribuția lui P.Ricoeur la școala fenomenologico-hermeneutică (mergând pe linia E.Husserl –F.Schleiermacher) constă în inserția temei distanțării caracterizată prin rolul atribuit instanței critice în operațiile de gândire ce țin de interpretare. În opinia sa, textele, ca ansambluri de semne, au rupt legăturile lor cu lucrurile pe care se consideră că le desemnează. La Ricoeur, preocuparea practică redobândește proeminența, punctul de plecare în abordarea textului fiind științific –anume: textul și structurarea sa internă, ținând seama de puterea lui de refigurare externă; iar punctul de sosire este cuprinderea textului ca abordare artistică -respectiv: schița conceptului de rațiune practică și irupția acțiunii în timpul prezent sub forma inițiativei. *Modelul a ceva* devine la Ricoeur *modelul pentru ceva*, vechea polemică între explicație și comprehensiune fiind rezolvată dialectic, luând în calcul alături de text, istoriografia și praxisul. Schema sa hermeneutică ar fi astfel schițată:

---

[35] *idem.*
[36] *ibidem.*

TEXT ===>IMAGINAȚIE CREATOARE ===>ISTORIOGRAFIE (SCHEMATISM) ===>PRAXIS (PRACTICA SOCIALĂ)

Un rol important este atribuit imaginației în activitatea de configurare a textului și de refigurare. Tema ideologiei constă în rolul atribuit imaginației creatoare și schematismului în planul practicii sociale. Ipoteza de bază a lui Ricoeur constă în caracterul comun al experienței umane, care este marcat, articulat și clarificat prin actul povestirii și rezultă din caracterul său temporal. Tot ce se povestește se petrece în timp, cere timp și se desfășoară temporal. Adică orice proces temporal este recunoscut ca atare în măsura în care poate fi povestit. Există așadar, o reciprocitate presupusă între narativitate și temporalitate. Muzica este deci, narativă prin desfășurarea sa temporală, iar interpretul – un povestitor. Textul (oricare text, deci și cel muzical) este intermediarul adecvat dintre trăirea temporală și actul narativ. Ca unitate lingvistică, un text este o expansiune a primei unități de semnificație actuală: fraza. Principiul de organizare transfrastică este exploatat de actul povestirii în toate formele sale. Ceea ce personalizează textul este intriga, acel ansamblu al combinațiilor prin care evenimentele sunt transformate în istorie sau o istorie este extrasă din evenimente. Intriga este mediatorul dintre eveniment și istorie, este unitatea inteligibilă care compune împrejurări, scopuri și mijloace, inițiative și consecințe.

Un alt aspect remarcabil într-o povestire îl constituie distanța pe care povestirea o instaurează între ea însăși și experiența trăită. Între a trăi și a povesti se deschide o distanță, oricât de mică, datorită faptului că viața este trăită, în timp ce istoria este povestită. Conform concepției lui P.Ricoeur, o bună interpretare de text se va baza întotdeauna pe o proprie experiență de viață însumată cu experiența istorică. Iar istoria este a oamenilor, ea rămâne legată de timp și dă socoteală de schimbările care conectează o situație terminală cu o situație inițială. Istoria combină coerența narativă și conformitatea cu documentele. Fiindcă lumea textului intră în coliziune cu lumea reală pentru a o „reface", fie afirmând-o, fie negând-o. Raportul ironic al artei față de realitate nu ar fi de înțeles dacă arta nu ar *de*-ranja și nu ar *re*-aranja raportul cu realul. Realul trecut este inverificabil, fiind doar indirect vizat de discursul istoriei, în acest punct impunându-se înrudirea cu ficțiunea. Experiența umană este mereu refigurată în dimensiunea sa temporală profundă, prin intermediul acestui joc complex între referința indirectă la trecut și referința plăsmuitoare a ficțiunii. Creativitatea umană poate fi identificată și tăiată în contururi care o fac accesibilă analizei, metafora vie (prin înlocuirea *metaforei-cuvânt* cu *enunțul-metaforic*, ca un *Haiku* al

modernității noastre) și punerea în intrigă fiind ferestrele deschise către enigma creativității. Studiul metaforei permite pătrunderea în mecanismul operației de transfigurare, extinzându-l la ansamblul producțiilor imaginative desemnate de ficțiune. Funcția poetică accentuează mesajul în detrimentul funcției referențiale ce predomină limbajul descriptiv. Limbajul se celebrează pe sine în jocul sunetului și sensului. Re-descrierea metaforică domină în câmpul valorilor senzoriale, afective, estetice și axiologice care fac din lume o lume locuibilă. Căci ficțiunea are puterea de a reface realitatea.

Ricoeur se definește drept un filosof reflexiv, trăgându-și sevele din *Cogito*-ul cartezian reluat de I.Kant. Problemele filosofiei reflexive privesc posibilitatea comprehensiunii de sine ca subiect al operațiilor de cunoaștere, de voliție, de evaluare etc. Reflecția este acel act de întoarcere asupră-și prin care subiectul își reasumă cu claritate intelectuală și responsabilitate morală principiul unificator al operațiilor între care se dispersează și uită de sine ca subiect. Sintagma „*cunoaște-te pe tine însuți*!" dezvoltă o întreagă genealogie filosofică reflexivă, iar afirmația „*eu gândesc*" este formula ce identifică toate filosofiile reflexive.

Hermeneutica s-a născut – sau a fost reactualizată, mai corect spus, în epoca lui F.Schleiermacher, din fuziunea între exegeza biblică, filologia clasică și jurisprudență. Contopirea a mai multor discipline a fost posibilă prin intermediul unei răsturnări coperniciene, care a făcut ca întrebarea hermeneutului P.Ricoeur: „*Ce înseamnă a înțelege?*" să treacă înaintea sensului. Astfel s-a născut investigația *Verstehen*-ului, investigația sensului intenționat al actelor noetice (teleologice). Dacă fenomenologia punea chestiunea sensului în dimensiunea cognitivă și perceptivă (conectându-l astfel cu știința psihologiei), hermeneutica – de la Dilthey încoace, ridica problema sensului în dimensiunea istoriei și a științelor umane, mărind astfel orizontul cercetărilor. Dar ambele dovedesc aceeași preocupare pentru chestiunea fundamentală a raportului între sens și sine, între inteligibilitatea sensului și reflexivitatea sinelui. Cercul hermeneutic stabilit între sensul obiectiv al unui text și precomprehensiunea lui de către un cititor singular este numit de E.Husserl „*corelația noetică-noematică*". Hermeneutica heideggeriană și post-haideggeriană lămurește că nu există comprehensiune de sine care să nu fie mijlocită prin semne, simboluri și texte; comprehensiunea de sine coincide cu interpretarea aplicată acestor termeni mijlocitori. Hermeneutica se eliberează astfel de idealismul cu care încercase Husserl să identifice fenomenologia. Hermeneutica actuală nu mai poate fi definită doar prin interpretarea simbolurilor. Definiția trebuie totuși păstrată ca etapă în recunoașterea experienței de a avea acces la limbaj și definiția tehnică a hermeneuticii de interpretare a textelor. Ea contribuie la risipirea iluziei unei cunoașteri intuitive de sine, impunând comprehensiunii de sine marele ocol prin tezaurul de simboluri transmise de culturile în care ne-am format. Sarcina primă a

hermeneuticii este aceea de a căuta în textul însuşi dinamica internă care guvernează structurarea operei, putința operei de a se proiecta în afara ei şi de a naşte o lume care este „lucrul" textului. Dinamica internă şi proiecția externă alcătuiesc travaliul textului, iar hermeneutica trebuie să reconstruiască acest dublu travaliu. Intenția autorului absentă din textul său devine o problemă de asemenea hermeneutică, căci subiectivitatea interpretului este opera lecturii şi darul textului. P.Ricoeur respinge ideea legăturii imediate de congenialitate dintre cele două subiectivități implicate de operă: cea a autorului şi cea a interpretului. Totodată respinge un iraționalism al explicației extins asupra textului prin analiza structurală a sistemelor de semne caracteristice nu discursului, ci limbii (în cazul muzicii: limbajului specific acesteia). El înțelege prin comprehensiune capacitatea de a relua în sinele însuşi travaliul de structurare al textului, iar prin explicație operația secundă, grefată pe comprehensiune, care constă în explicitarea codurilor subiacente acestui travaliu de structurare, pe care cititorul/interpretul îl însoțeşte. Defineşte interpretarea prin dialectica comprehensiunii şi explicația la nivelul sensului imanent textului. Discursul nu este niciodată pentru propria glorie, ci este animat de dorința aducerii la limbaj a unei experiențe, a unui mod de a locui şi de a fi în lume care îl precede şi îşi cere rostirea. Ființa de rostit primează asupra rostirii, iar discursul rosteşte ființa. Cu ce fel de ființe populează creatorul lumea vieții (*Lebenswelt*-ul husserlian) rămâne însă un subiect deschis analizelor psihologice.

5.1.2. Probleme de hermeneutică muzicală. Demersuri hermeneutice în analiza lucrărilor „Menuet" de Maurice Ravel şi „Cantéyodjayâ" de O.Messiaen.

„Actul interpretării muzicale este dependent şi strict determinat de o serie limitată de mecanisme, proprii comunicării orale în general. Acestea par a fi ordonate, accedând la diferite niveluri ale formării operei în timp real şi se traduc, pe axa ireversibilă a scurgerii acestuia, în gest simplu. Chestiunea de principiu este de a disocia, descrie şi structura aceste mecanisme, de a le cunoaşte mai bine..."[37], afirmă compozitorul Nicolae Brânduş. Prin aceasta arată importanța analizei plurivalente a comunicării muzicale pe care o are de făcut interpretul, stabilindu-i o direcție complexă de hermeneut, al cărui scop unic este de a ajunge la simplitatea gestului prin înțelegerea multilateralității textului comunicat. *„O primă relație de care ar trebui să ținem seama* – continuă acelaşi autor, *[este] cea dintre expresie şi stil: de o primă serie de*

[37] *Brânduş, N.* – „Despre unele mecanisme ale comunicării orale şi/sau caracterul skhizophrenic al interpretării muzicale", în „Revista Muzica" nr. 3, Bucureşti 1996, pg. 64

factori, deci, care definesc o cultură. În actul interpretării muzicale luăm direct contact cu o anume trăire specială a timpului. Propriu comunicării orale îi este durata ...[care] subîntinde orice comunicare orală, în muzică ea are un sens caracteristic încât mulți o consideră (...) primatul acestei arte, mai înainte de orice altceva, inclusiv sunetul şi tăcerea. ...Este clar că durata în comunicarea muzicală este o entitate complexă, încărcată de cele mai variate conținuturi şi aici, în trăirea duratei, îşi are locul factorul cultural de drept."[38]
Conexiunea la cultura universală pe care o face compozitorul este subînțeleasă şi condițională pentru orice tălmaci al unui discurs muzical. Nu se poate vorbi despre interpretarea operelor muzicale fără o anumită înălțime culturală la care este obligat interpretul acestora. De calitatea întrebărilor ce se ridică la nivelul unui text studiat depinde rezultatul sonor.

„Este poate iluzoriu a ne pune problema unui Ce –unic, cosmic, natural, universal – prezent sau nu într-o muzică ... la un anume nivel al configurării operei. Deoarece, o cultură este în egală măsură şi artificiu şi rezonanță cosmică. Dacă există totuşi un ce universal şi adevărat în orice fapt artistic-cultural, acesta nu e tocmai la îndemâna omului de către om. Este precum Divinitatea, ceva de dincolo de cunoaştere, pierdut undeva într-un inconştient personal sau colectiv."[39]

Astfel, se arată că orice demers hermeneutic conduce spre analize psihologice, arătând spre zona inconştientului uman racordat la Divinitate. Pe scurt, *„propriu interpretării (comunicării) muzicale ne apare libertatea expresiei şi capacitatea de invenție. Aici nu este vorba despre actul deliberat de a se reda un fragment sau altul al operei muzicale. ...Chestiunea se referă la un anumit aspect comportamental general al interpretului cu acces în zone mult mai adânci ale operei şi ale personalității sale. Ea priveşte capacitatea de invenție în act şi profunzimea stării poetice legate de însăşi rostirea cuvântului (sensul e foarte general, evident). În nici un caz aici determinantă nu va fi o minuțioasă analiză teoretică a textului dat.... Este după spusa regretatului maestru Alexandru Paşcanu, tocmai diferența dintre analiza şi autopsia unui text muzical, lucru de care adesea nu prea se ține seamă; şi anume faptul că opera muzicală este un corp viu cu legi proprii de desfăşurare în timp real."*[40]

Scopul hermeneutic este aşadar, unul de chemare la existență, de reînviere a unui *corpus aesteticus*, în care interpretul are un rol pygmalionic.

---

[38] *Brânduş , N.* – op.cit., pg. 64
[39] *idem*, pg. 65
[40] *idem.*

5.1.2.1. Opinii hermeneutice privitoare la artă.

Walter Biemel, ca discipol al lui Tudor Vianu, a fost preocupat de interpretarea fenomenului artei pornind de la fenomenologia husserliană şi de la filosofia lui M.Heidegger. Considera arta *„un medium în care o epocă dobândeşte conştiinţa de sine"*. Afirma că înţelegerea şi interpretarea artei din perspectivă filosofică, inclusiv arta modernă, rămâne în limitele proiectării şi revelării umanului. Problema esenţială o constituie configurarea nouă a demersului interpretativ. Vorbeşte chiar de temeiul *„crizei artistice"* pe fondul *„crizei valorilor"* şi al *„crizei globale"*. Dar se opreşte asupra unui punct de vedere optimist: *dispariţia anunţă apariţia.* Arta este, în accepţiunea sa, *„posibilitatea fundamentală a omului de a-şi făuri o imagine asupra modului în care se raportează la lume şi a-şi rosti această raportare; dificultatea constă în a înţelege ceea ce a fost rostit şi arta acestei rostiri"*. Hermeneutica *„îşi află centrul de greutate în explicitarea (Auslegung) sau interpretarea rămăşiţelor de existenţă umană conţinute în scriere; scopul ultim al procedeului hermeneutic este de a-l înţelege pe autor mai bine decât s-a înţeles el însuşi"*. Esenţialul constă în a nimeri în apropierea a ceea ce este gândit (*in die Nähe des Gedachten*), ceea ce ni se adresează din această gândire, ceea ce a rămas viu din ea. Orice lectură este ceva în genul unei regăsiri a propriilor gânduri. Totdeauna ne auzim mai întâi pe noi înşine.

„În analizele noastre (filosofice) vom încerca să înaintăm în doi paşi, denumiţi adecvat prin termenii de expunere (Auslegung) şi interpretare (Deutung). În prima parte va avea loc demontarea structurii interne a povestirii, pentru a face astfel vizibil modul în care componentele lor se înlănţuie necesar. Se ridică întrebările: Care este semnificaţia? şi Ce exprimă? opera de artă. A doua parte, interpretarea, trebuie să ne transpună în dimensiunea apropierii din care s-a ivit acea operă." Conceptele cheie utilizate de W.Biemel par a fi: situaţia, repetarea sau reluarea (*Wiederholung*), apropierea (*Nähe*) şi distanţarea (*Distanz).* În ceea ce priveşte interpretarea (*philosophische Deutung*), Biemel observă că o operă de artă este recunoscută cu certa condiţie a venirii prin ea a structurii însăşi a unei modalităţi de creaţie: printr-un roman – structura romanului; printr-un tablou – structura tabloului etc. De aici provine nevoia aflării tipului de apropiere care se manifestă într-o operă. *„Ceea ce caracterizează existenţa artistică* – scrie Biemel, *este crearea a ceva care nu a existat înainte. Creaţia artistică aduce ceva nou, iar arta unei epoci exprimă treapta pe care umanitatea a atins-o în acel moment."* Existenţa artistică este consubstanţială cu umanul, iar distanţarea de evenimentele întâmplătoare nu înseamnă ruperea de istorie, ci tocmai relevarea fondului ei. Sub incidenţa *Dasein*-ului heideggerian, Biemel scrie: *„A sosit poate timpul ca omul să fie conceput nu doar ca fiinţă raţională, ci şi ca acea fiinţă ce poate cădea pradă absurdului şi a cărei existenţă se situează între*

sens şi nonsens. Într-o analiză cuprinzătoare se poate diferenția ceea ce este anti-sens (Wieder-sinnigen) şi ceea ce este lipsit de sens sau non-sens (Un-sinnigen), unde am putea echivala absurdul cu ceea ce este lipsit de sens; analizăm conținutul unei povestiri, sensul ei (Sinnhaftigkeit), cu riscul de a nu găsi în final nici un sens. Afirmațiile asupra sensului povestirii trebuie să decurgă nemijlocit din povestirea însăşi."

W.Biemel stabileşte o definiție pentru cele două principii: al nonsensului şi al contrasensului. Astfel:

1) *Principiul nonsensului* constă în deformarea unui lucru în contrariul său, iar vorbirea înclinată spre exagerare ține să-l prezinte ca fără sens (*sinnlos*).

Principiul de constituire al povestirii este metamorfozarea sensului în contrasens şi suprimarea de sine, în final, a celui din urmă. De exemplu, în povestirea lui F.Kafka nonsensul rezultă din răstălmăcirea caracterului unui om.

2) *Principiul contrasensului* este rezultatul deformării, inversării sensului unui lucru; fir conducător pentru înțelegerea povestirii, autorul concluzionează asupra tipului de apropiere: *„apropierea în ipostaza pervertirii – un procedeu straniu, neliniştitor, care îşi pune pecetea sumbră asupra epocii noastre"*. Nu apropiere în genere, ci tipuri de apropiere având la bază *„procedeul transformării sensului unui lucru în contrariul său (Widersinn), printr-o distorsiune pe care o suferă ideea şi implicit ființa umană însăşi. Deformarea sensului apare ca un proces progresiv. O astfel de trecere radicală atrage după sine un proces pe care l-am numi dialectica deformării sensului"*. Deformarea timpului nu mai este cadrul dat al posibilităților de realizare a omului, ci scurgerea goală ce constă doar în a număra zilele care au trecut, fiind tipic „artistului foamei". Neintrarea în timp rămâne o formă de bază a realizării umane, a personalizării, respectiv a nerealizării şi a depersonalizării. Ca *„mod fundamental de raportare a omului la existent, munca însăşi devine performanță de muncă, omul fiind recunoscut ca om numai în măsura în care prin activitatea sa îşi probează în fiecare clipă putința de a dispune. Totul trimite astfel la om prin intrarea omului în rolul său de subiect, dar şi prin pierderea de sine."* Esența artei este manifestarea apropierii, aceasta având ființă. Creatorul de artă este înzestrat cu un simț deosebit *„de a parcurge modul în care apropierea domină într-o anumită epocă şi de a-l înfățişa; multe lucruri pot fi numite fără a exista într-adevăr. Rostirea poetică* (cum este şi arta interpretativă pianistică – n.m.) *face să fie prezentă această apropiere"*. Creatorul de artă evocă apropierea prin prezentarea ei, gânditorul vrea să cunoască dintr-o multiplă perspectivă: ca atare, ca apropiere, să ştie ce se petrece şi de ce se întâmplă aşa. Prin fenomenologie se înțelege arta de a face ceva să fie prezent. Edificatoare este „stratificarea temporală": trăirea obişnuită ține de „acum". Marcel Proust

smulge cititorul din pierderea de sine în prezent printr-un procedeu specific: cuplarea prezentului, trecutului şi viitorului. Totul se leagă de o distincţie neformulată ca atare între ceea ce ştim şi ceea ce suntem; de aceea se produce transformarea timpului în personajul principal, personajul invizibil şi atotcuprinzător. Arta înţeleasă ca o limbă stratificată pe mai multe niveluri de înţelegere, face posibil ca la fiecare abordare a ei să afli ceva nou; cât de departe avansează înţelegerea variază însă foarte mult. Arta este o limbă care necesită o interpretare, este o scriere hieroglifică ce necesită o traducere. În arta modernă, ceea ce se oferă în primul rând nu este ceea ce este văzut, obiectul, ci ceea ce este însuşi cel ce priveşte. Sarcina artei constă în a ridica la nivelul reflecţiei activitatea constructivă, de creare a lumii realizate de conştiinţă în mod conştient. Înţelegerea specificului creaţiei moderne, împletirea dintre inconştient şi conştient e rezultatul supralicitării activităţii constructive pure. „*Arta nu este un joc oarecare, arbitrar, însă nici o activitate orientată către utilitate şi folosinţă; nu este de apreciat după succesul dobândit, ci este ceva în genul unei limbi. Ajungem la dificultăţi, mai ales în cazul artei contemporane, ce decurg din faptul că nu ştim ce se petrece în artă*", spune Biemel. „*În artă, ceva parvine în limbaj (zur Sprache kommt), fenomenul de cercetat este cel al reluării (Wiederholung), un fenomen în care se vesteşte ceva, a cărui semnificaţie proprie este: a se anunţa pe sine, a se arăta pe sine, a trece în fenomen.*"

Apropierea e o cale de interpretare a artei înţeleasă ca un limbaj ce exprimă modalitatea dominantă a raportării omului la lume. „*În artă capătă expresie ceva despre fiinţa omului, despre comportamentul său faţă de semenii săi (Mitmenschen), faţă de lumea care îl înconjoară*", scrie Biemel în lucrarea „*Kunst und Situation*" apărută la Frankfurt în 1972. *Verstehen und Auslegung* (comprehensiune şi explicitare) sunt căi de acces spre fiinţa existentului uman (*Sein des Daseins*), mijloace de punere a demersului interpretativ în prezenţa sensului acestuia, prin opera de artă, în orizontul unui demers teoretic. Biemel considera că odată cu o mare operă venim faţă în faţă cu o reluare, iar situarea nu înseamnă *a nimeri într-o situaţie*. Arta ca limbaj şi limbajul artei conduc astfel la om şi la lumea omului. Opera de artă şi „spusa" din ea constituie în esenţă o cale către om, acest freamăt al căutărilor omului şi al modalităţilor de afirmare a personalităţii umane. Perspectiva filosofică hermeneutică asupra artei este o pledoarie pe care o face W.Biemel pentru un echilibru dinamic între clasic şi modern, între abordarea estetică şi cea ontologică heideggeriană a operei de artă într-o istorie semnificativă (esenţială) a omului şi a culturii.[41]

---

[41] *Biemel, W.* – „Expunere şi interpretare", ed. Univers, Bucureşti 1987; citate extrase din prefaţa lucrării: „Apropiere şi distanţare în jurul semnificaţiei unei înţelegeri şi interpretări a artei din perspectiva filosofiei" semnată de A. Boboc.

Pascal Bentoiu, în lucrarea sa „*Gândirea muzicală*", oferind confesiuni asupra muncii creatorului în muzică, afirmă că ideea de imagine muzicală reprezintă o realitate psihică de netăgăduit. „*Este baza fermă de la care investigarea se îndreaptă succesiv în diverse direcții, pentru a reveni la punctul de observație inițial. Din imagine se desprind sensurile. Privirea minții* (sau reflecția – n.m.) *poate cuprinde oricare din elementele implicate în sau deduse din viața specifică a numitului fenomen. O imagine muzicală concretă se bazează pe o temă principală, cum ar fi leit-motivul unui text muzical sau al unei vieți* (de exemplu: destinul, tratat cu maximă frecvență în operele lui Beethoven sau Enescu – n.m.), *implică pre-existența acțiunii limitate a autorului în crearea acelei teme și întreaga sa activitate anterioară – într-un fel – întreaga istorie a muzicii europene.*

Referirea la un fapt artistic concret presupune experiența sa directă (dar trecută), existența unui orizont muzical propriu, în interiorul căruia tema respectivă avea deja cutare pondere bine definită și cutare sens bine conturat. Conceptul de gândire muzicală este o albie primitoare. Orice dat concret nu este decât un moment într-un proces extins indefinit și vom fi obligați să operăm restrângeri, să focalizăm observația, că orice limitare e o chestiune de metodă. Punctul de vedere dominant este îndreptat asupra terenului logicii, domeniului gândirii operative, constructoare de adevăruri artistice. Sunetul simplu este un dat care, din punctul de vedere al psihologiei muzicale, poate oferi prilejul unei discuții adâncite", afirmă compozitorul. Mergând pe ideea ultimă, consider că tușeul specific fiecărui pianist este de proveniență psihologică, ca și modificările ce apar în timpul interpretării asupra sunetului. Artistul perfect este cel care reușește să sincronizeze trăirile ce implică schimbări sonore cu cele pretinse de autor, dar acest nivel de măiestrie este foarte greu de atins, astfel încât cele mai multe modificări își au sorgintea în propriile emoții și impresii (percepții, senzații) ale interpretului. Desigur că numai o atentă cercetare asupra aspectului poate să dea răspunsuri concrete (în măsura în care omul este un dat concret al vieții) și să ofere soluții pentru îndreptarea acestor fenomene spre cursul intenționat de creator.

Pascal Bentoiu consideră, privitor la actul de creație, că „*logica este aici implicată. Pentru o propoziție muzicală imaginată alegem o culoare timbrală* (transpusă sonor prin adaptarea tușeului de către interpret –n.m.) *și suntem obligați să ne punem întrebări foarte precise cu privire la aceasta. Toate aceste întrebări se formulează în mintea compozitorului, rezolvarea lor petrecându-se pe căi logice: raportarea la premise mai largi și raționamentul deductiv. Un întreg travaliu care elimină un număr multiplu de posibilități. Actul compozițional presupune o activitate mentală extrem de asemănătoare cu activitatea logică obișnuită, doar că apar legi specifice ale domeniului muzical. O piesă apare dacă autorul e capabil să gândească muzică, adică să opereze în imaginația sa nemijlocit cu datele domeniului sonor, dacă e*

capabil să facă şi să desfacă mulţimea de imagini muzicale, de modele posibile, din care să aleagă pe cele mai apte în a conduce la sensul urmărit. Sensul acesta trebuie să-l fi intuit într-o cât mai perfectă originalitate şi cu maximum de forţă şi profunzime de care este el în stare.

Originalitatea o asimilez mult mai sigur firescului la care nu s-a gândit încă nimeni. Aici intră binecunoscutele căi ale deducţiei şi vasta zonă a inducţiei*"[42]

Nu poate exista o cheie mai bună pentru un demers hermeneutic pornit de către un interpret (în cazul nostru – pianist) în cercetarea unui text muzical. Pascal Bentoiu, unul dintre cei mai profunzi şi redutabili creatori ai muzicii româneşti din a doua jumătate a secolului XX dezvăluie aici esenţa gândirii sale muzicale şi astfel, deschide larg o uşă către descifrarea unei întregi lumi de creatori muzicieni.

Un alt maestru al componisticii româneşti, Nicolae Brânduş opinează:

„Textul comunicat fie în scris, fie oral, fie şi una şi alta reprezintă memoria operei muzicale, virtualitatea indefinită a încorporării sale în timp (real) în actul performanţei. ...Dacă ar trebui să reflectăm puţin asupra dichotomiei dintre cântec şi a cânta, ...a cânta înseamnă capacitatea absolută de invenţie a protagonistului în actul performanţei, al comunicării muzicale. Adică, capacitatea vie, totală de a configura – conform unui set implicit de scheme (reguli) prefigurate – cântec în actul performanţei....Cântecul ne apare ca un produs finit, cântarea o ars inventia. Observăm existenţa acestei practici în toate culturile folclorice şi în cea românească printre altele. S-ar putea spune (caz limită) că interpretul niciodată nu-şi ştie dinainte cântecul. El ştie a cânta; şi o face. Lucrurile nu stau mult diferit în culturile muzicale ce şi-au dezvoltat sisteme de notaţie. Memoria operei (cântecul) apare ca text muzical iar cântarea, care în stadiul prealfabetic am definit-o ca o capacitate absolută de generare de cântec devine altceva, situându-se la alt nivel al comunicării operei muzicale; şi anume ca personalizare a actului interpretativ." Aşa arată din perspectiva creatorului muzician, activitatea performanţială interpretativă, arătând în ce constă actul cultural artistic întreprins de muzicianul interpret şi pianist.

„Se zice că accesul real la cultură – continuă acesta – *începe abia din momentul în care ai uitat tot. Dar, evident, nu înainte de a avea ce să uiţi... Problema este, fără îndoială, de a afla ce apare în actul sintezei interpretative pe axa ireversibilă a timpului trăit. Şi cum. Şi de ce. Cam toate ţin de consistenţa culturală a unei bune şcoli.*" Prin şcoală desemnându-se educaţia

---

* *inducţie* – caracterul legic al relaţiei stabilite între excitaţie şi inhibiţie, unui proces de excitaţie urmându-i unul inhibitoriu. Procesul de inducţie negativă se referă la iradierea inhibiţiei în straturile învecinate din jurul punctului ce a fost excitat (Dicţionar enciclopedic de psihologie, op.cit., vol. II).

[42] *Bentoiu, P.* – „Gândirea muzicală – Introducere", Ed. Muzicală, Bucureşti 1975, pg. 9-14

culturală pe care a primit-o interpretul pianist în perioada formativității sale. De aceasta fiind indisolubil legat interesul său cultural şi artistic, aşezându-l pe orbita descoperirilor hermeneutice ulterioare.

„Ar trebui să ne punem multe şi din ce în ce mai multe întrebări spre a ne încărca şi acoperi cum se cuvine actul interpretării. Vom ajunge la necesitatea cultivării în profunzime şi a diversificării expresiei, a trăirii în deplină conştiinţă a emoţiei. Şi anume, dublată de o extremă luciditate a gestului interpretativ, în toate coordonatele sale: sunet, mişcare, frazare. Este exact acest aspect skhizo-phrenic al interpretării muzicale: skhizo (dedublare), phren (spirit) – cf. etimologiei clasice. ...Muzica nu comunică semnificaţii ci situaţii, emoţii, atitudini, toate la un loc ce ar trebui bine însuşite şi studiate comportamental – fizic şi psihic – în întregul proces al asimilării unui text. În raport cu performanţa teatral-verbal, în care relaţia interpretului cu opera – text este ceea ce este, relaţia interpretării muzicale cu textul – memorie al operei este de alt tip. Puritatea emoţiei muzicale este de natură pur psihică, într-o dinamică tipică faţă de orice alt sistem semnificant, iar jocul mişcărilor interioare ale acestui proces priveşte un domeniu special al comunicării în care atât elementul sonor, concret, audibil cât şi elementul intern, de natură telepatică, deţin un rol definitoriu."[43]

Din nou este accentuat psihismul la care este supus interpretul, conectând arta muzicală direct la substratul şi substanţialitatea psihologică.

Dintr-o altă perspectivă, de muzician interpret de data aceasta, violonista Diana Moş, prin teza sa: *„Hermeneutica discursului muzical"*, aduce preţioase lămuriri cu privire la importanţa măiestriei hermeneutice în arta interpretativă muzicală. Astfel, în primul capitol al lucrării (mai exact în: *„Aspecte ale comunicării: intenţionalitate, referenţialitate, interacţionalitate"*) tratează interpretarea ca pe un act esenţial de comunicare stabilit la nivelul cel mai subtil al conştiinţelor umane. Punctul tridimensional de vedere al muzicienei aduce o interesantă abordare a procesului interpretativ.

„Triada reprezentată de aspectul intenţional, cel referenţial şi cel dialogal stă la baza conceptului de comunicare. În vorbirea directă (discursivă) cele trei aspecte sunt relevate de legături ce se stabilesc între: 1) discurs şi autorul său (aspect intenţional); 2) discurs şi lume (aspectul referenţial); 3) conştiinţele, subiectivităţile autorului şi locutorului, prin intermediul discursului (aspectul dialogal). În cazul comunicării muzicale, primele două aspecte (intenţionalitatea şi referenţialitatea) sunt evidente, existând o simetrie între discursul verbal şi discursul muzical. În privinţa celui de-al treilea aspect (aspectul dialogal) problematica specific muzicală se distanţează de cea verbală. Dialogul poate fi înţeles în muzică în accepţiunea de interacţionalitate, care pune în evidenţă relaţia existentă între

[43] *Brânduş, N.* – op.cit., pg. 64-66

producătorul operei şi receptorul ei – publicul. Probabil că interacţiunea cea mai specifică este cea dintre autor, creatorul lucrării muzicale, şi interpretul ei, care se prezintă într-o ipostază dublă: pe de o parte, ca receptor (raportat la operă şi la compozitor, creatorul ei), pe de altă parte ca producător (raportat la publicul căruia îi prezintă opera, în actul interpretării muzicale)."[44]

Odată ce a fost lămurită problema comunicativă a discursului muzical din perspectiva hermeneuticii, autoarea îşi opreşte atenţia asupra principiilor hermeneutice (într-un capitol intitulat chiar „*Principii hermeneutice*") aplicabile în arta interpretativă, într-o viziune proprie:

„*Legătura stabilită între textul muzical şi interpret poate fi considerată nu numai din perspectiva interpretului, ci şi din sens invers, din perspectiva textului. În aceeaşi măsură în care pune întrebări textului, interpretul se poate considera interogat de către acesta. Semnele nu au nici o valoare în sine, ci numai raportate la un destinatar – cineva care poate să le vadă şi să le interpreteze. Angajarea într-un dialog cu textul echivalează pentru un interpret cu susţinerea unui adevărat examen: fiecare descoperă ceea ce era spiritual şi cultural pregătit să descopere – remarca Mircea Eliade. Astfel, în funcţie de arta fiecărui interpret, acelaşi text dezvăluie sensuri diferite, la niveluri valorice diferite.*"[45]

Iar în legătură cu logica discursului muzical interpretat, în capitolul „*Aspecte ale supra-raţionalului în interpretarea muzicală; către o (posibilă) hermetică muzicală*", artista opinează:

„*Aceeaşi lucrare muzicală poate fi expresia altor conţinuturi, în funcţie de o interpretare sau alta. Prin aceasta nu se pune la îndoială identitatea operei şi totodată se admite, din principiu, posibilitatea existenţei mai multor interpretări, la fel de semnificative. După o logică obişnuită, este paradoxală situaţia în care, plecându-se de la aceleaşi date obiective – simbolurile grafice ale textului muzical – şi presupunându-se, de fiecare dată, că s-a procedat corect, să se ajungă la rezultate diferite. Evident, nu sunt luate în considerare interpretările incorecte, ci doar pe acelea considerate valide sub aspect muzical şi estetic şi comparabile valoric. Deosebirea dintre aceste interpretări este dată de conţinutul calitativ diferit, de universurile semantice diferite la care fac trimitere. La acest nivel se manifestă spiritul inventiv şi inovator al interpretului, în măsura în care acesta accede la zone ale psihicului care nu erau în mod obişnuit asociate cu lucrarea respectivă. Bineînţeles că o asemenea interpretare inovatoare trebuie să fie acceptată de către ceilalţi, trebuie să primească acordul simţului comun. Probabil că valoarea unei astfel de interpretări este proporţională cu firescul pe care îl*

---

[44] *Moş, D.* – „Hermeneutica discursului muzical", Teză de doctorat, Ed. UNMB 2005, pg. 12
[45] *idem*, pg. 24

degajă, în sensul că întruneşte consensul intuiţiilor comune ale ascultătorilor, ca şi cum numai aşa putea şi trebuia să se întâmple, şi nu altfel."[46]

Mai departe, Diana Moş găseşte caracteristică pentru o trăire muzicală autentică „*starea de vrajă*", intrând astfel şi într-o analiză de ordin psihologic:

„*Nu constituie o noutate faptul că muzica influenţează puternic psihicul ascultătorilor, acţionând chiar la nivel inconştient. Efectele pot fi atât pozitive – muzico-terapia şi-a constituit un domeniu din studierea şi aplicarea acestor efecte pentru tratarea diferitelor afecţiuni – cât şi negative, ca în cazul anumitor genuri de muzică, ce răscolesc şi scot la suprafaţă porniri şi impulsuri brutale, violente, până într-acolo încât se poate vorbi de o adevărată manipulare psihologică negativă la nivelul maselor de indivizi. Anticii cunoşteau bine aceste efecte. Elocventă, în acest sens, este teoria ethos-urilor, în care erau nuanţate, pe o scală foarte fină, inflexiuni ale afectivităţii şi emotivităţii omeneşti. ...Arta Muzelor prezenta unele similarităţi cu fenomene din sfera magicului, a religiosului, prin faptul că legile cauzale obişnuite îşi pierd valabilitatea. Arta interpretului nu îşi găseşte explicaţii raţionale, în concepţia anticilor...*"[47]

Explicând aceste aspecte, îşi îndreaptă atenţia spre momentul artistic, observând că cel mai important într-o manifestare muzicală este „*transformarea calitativă a realităţii trăite. Prin intermediul artei sunetelor se produce comutarea dintr-o realitate neutră într-o realitate personalizată, colorată afectiv şi într-un fel, aproape magică prin felul în care sunt captivaţi participanţii actului artistic. Releul prin care se efectuează această comutare este interpretul. O caracteristică importantă a muzicii o constituie antrenarea psihică aproape necondiţionată a celor prezenţi, prin implicarea afectivă şi emoţională.*

Dar este oare omul stăpânul absolut al sentimentelor şi emoţiilor sale? Întrebarea prezintă interes major pentru interpret, în calitatea sa de actor al manifestării artistice muzicale. El declanşează energii şi procese psihice care privesc nu numai persoana sa, ci îi vizează şi îi influenţează şi pe cei care asistă la desfăşurarea actului muzical. Sunt întru totul conştientizate şi controlate aceste procese? Anticii atribuiau influenţa specială, magnetică, pe care artistul o exercită asupra spectatorilor, inspiraţiei divine; artistul se afla, potrivit concepţiei acelor vremuri, sub stăpânirea zeului. În general, anticii au avut intuiţii profunde asupra realităţii, chiar dacă explicaţiile lor nu mai sunt acceptabile, raportate la concepţiile noastre actuale. C.G.Jung atrăgea atenţia asupra faptului că psihicul uman cuprinde multe necunoscute. Sentimentul, în calitate de componentă a personalităţii totale, este plasat în

---

[46] *Moş*, op.cit., pg. 29
[47] *idem*, pg. 30

jumătatea inferioară, întunecată, a psihicului, acolo unde puterea de dominare a gândirii conştiente, raţionale, încetează."[48]

Mergând pe ipoteza heideggeriană, muziciana consideră:

„Nu cred că ar fi exagerată afirmaţia că fiecare act artistic muzical ridică o problemă de ontologie. Realitatea pe care o trăim este modificată, graţie actului artistic, suferă o mutaţie calitativă. Modificările ontologice ce survin ca urmare a exercitării artei muzicale constituie, probabil, însuşi scopul existenţei acestei arte, iar repercusiunile asupra psihicului omenesc pot fi deosebite, dacă e să luăm aminte de la antici, şi acest lucru a suscitat dintotdeauna curiozitatea şi dorinţa de a explica aceste fenomene. Pentru un interpret, aceste demersuri explicative pot fi esenţiale, privind îndeaproape chiar felul de a-şi însuşi şi exercita arta. Nu poate fi lipsit de importanţă faptul că încercările de a clarifica şi controla aceste fenomene s-au izbit de unele aspecte supra-raţionale. Fenomenul artistic nu se lasă epuizat doar prin forţa raţiunii, şi acest lucru nu constituie nicidecum o noutate, ba chiar constituie specificul condiţiei artistice. Contactul direct, nemijlocit, al discipolului cu maestrul este o condiţie obligatorie pentru însuşirea artei muzicale. Problemele legate de conţinut pot fi împărtăşite doar în cazul unei comunicări nemediate, vii "[49], conchide autoarea.

În capitolul „*O încercare de verbalizare a conţinutului muzical prin termenii muzicali de expresie*", viziunea Dianei Moş este tot de ordin psihologic:

„Aspectul motor al proceselor psihice prezintă o importanţă deosebită pentru semantica muzicală. Această noţiune acoperă o arie semantică destul de largă şi de greu de definit, având în vedere că specificul conceptelor din domeniul psihologiei îl constituie interdependenţa lor. Conexiunea principală este cu ideea de acţiune, mod de a acţiona, aflat în corelaţie cu voinţa, ceea ce determină un anumit tip de comportament, care, pe de altă parte, este indisolubil legat de afectivitate. Orice stare afectivă sau emoţională are o modalitate specifică de a se manifesta, deci este în corelaţie strictă cu un anumit fel de a acţiona, implicând motricitatea. Este dificilă o departajare a conceptelor, în multe cazuri, deoarece fenomenele nu se prezintă numai sub un aspect sau altul, ci global, despărţirea acestora fiind de natură analitic-teoretică. Astfel, se pot considera fenomenele psihice şi dintr-o perspectivă afectiv-volitivă: pe de-o parte este vorba de desfăşurarea reacţiilor afective, de modul lor de evoluţie (rapiditatea cu care ele cresc şi descresc şi profunzimea la care ajung); pe de altă parte, este vorba de felul reacţiilor volitive de care ţin nu numai forţa sau slăbiciunea voinţei, dar şi excitabilitatea voinţei în sensul aşa-numitului temperament coleric sau, invers,

---

[48] *Moş, D.* – op.cit., pg. 32-33

[49] *idem*, pg. 35

lipsa de excitabilitate, în sensul aşa-numitului temperament flegmatic",[50] scrie muziciana citându-l pe Karl Leonhard (din lucrarea „*Personalităţi accentuate în viaţă şi literatură*", ed.Enciclopedică Română, Bucureşti, 1972).

Nu întâmplător am insistat atât de mult asupra opiniilor colegei mele şi a viziunii sale asupra demersului hermeneutic. Scopul meu a fost să aduc în prim plan strânsa legătură ce există între orice încercare hermeneutică şi cunoştinţele psihologice, ba chiar pot afirma că nici o hermeneutică nu este posibilă fără cercetările psihologiei. Punctul de vedere al Dianei Moş este cu atât mai important şi demn de luat în considerare, cu cât aceasta prezintă problema din perspectiva muzicianului interpret, deci cel care se confruntă permanent şi concret cu texte şi autori ce obligă la problematizări de ordin hermeneutic, căutând soluţii acceptabile deopotrivă pentru creatori şi ascultători, jalonând prin diversitatea opiniilor şi optând pentru cele pe care le consideră reprezentative pentru personalitatea sa în discursul muzical abordat.

Dincolo de pragmatismul analizei muzicale din punct de vedere semantic, muzica se naşte din fiinţă, respectiv fiinţa umană raportată la lume şi Divinitate, ceea ce impune definirea indefinibilului, dacă pot face referire la acest paradox, căci muzica şi implicit fiinţa care îi dă viaţă includ mult mister, pe care nimeni nu poate şi nu trebuie să-l dezlege. Oricât am încerca prin actele noastre de curaj să plantăm muzica în sfera strictă a ştiinţei şi a logicii, nu vom reuşi s-o descifrăm complet niciodată, ajungând într-un final doar la obositoare şi sterile observaţii.

5.1.2.2. Abordări hermeneutice în analiza lucrărilor „Menuet" de M.Ravel şi „Cantéyodjayâ" de O.Messiaen.

I. „MENUET". Detaliu: o abordare obiectual – referenţială.

Mi-am îndreptat intenţionat atenţia asupra penultimei piese a suitei „*Le Tombeau de Couperin*" de M. Ravel în vederea unei analize mai amănunţite, considerând-o bijuteria de filigran a coroanei.

Menuet-ul, dans nobil şi graţios, în trei timpi, a cărui origine se află în *Bransle* din Poitou (utilizată de Rameau) sau *Gaillarde*. În a doua jumătate a secolului al XVII-lea, Menuetul devine dans favorit la curtea regelui Ludovic al XIV-lea, care dansa chiar el ceea ce Lully scria pentru serbările regale. Un secol mai târziu dansul îşi va pierde caracterul nobil, devenind vesel, într-o mişcare rapidă (ca la Brossard) sau moderată (ca la d'Alembert).

În suita instrumentală a secolului al XVIII-lea găsim Menuetul imediat înainte de Giga finală, alternat adesea cu un al doilea Menuet. Acesta din urmă este de obicei scris la trei voci şi poartă în consecinţă indicaţia „Trio". În Menuetele sonatelor şi simfoniilor denumirea abuzivă de „Trio" desemna

[50] *ibid.*, pg. 49

episodul central care înlocuieşte cel de-al doilea menuet. Menuetul nu este unul dintre dansurile fundamentale ale suitei: el se inserează între Sarabandă şi Gigă, ca şi Bourrée-ul, Gavotta sau Passepied-ul şi este singurul dans din suita veche care a fost adoptat de sonata clasică. Înainte de a ceda locul Scherzo-ului beethovenian, Menuetul este introdus în simfonie şi sonată de către J.Stamitz şi J.Haydn. Este deci, a 3-a parte şi este plasată înaintea ultimei mişcări.

Menuetul lui Ravel provine desigur, din dansul nobil original, evocând Renaşterea prin combinaţiile relaţiilor plagale şi autentice utilizate cândva şi de Palestrina (într-o scriitură armonică ce se caracterizează printr-o fină transparenţă), prin forma tripartită (înlocuind „Trio"-ul median cu o „Musette" – dans pastoral intrat în uz din secolul al XVIII-lea) şi prin inovaţii melodice, armonice şi polifonice de o rară ingeniozitate. Dedicat memoriei lui Jean Dreyfus, Menuetul este pătruns de o discretă duioşie şi atins de vălul melancoliei, întâlnit şi în alte lucrări raveliene, ca „Pavana", „Sonatina" sau momente din „Oglinzi" . Interesant este că toţi cei ce au analizat muzicologic acest dans şi-au concentrat atenţia în special asupra Musettei, impresionaţi de armoniile simple ale acesteia, de felul sincer şi deschis al expunerii lor, fără a fi însă lipsite de surprize .

Vorbesc de asemenea despre înflăcărarea acesteia, obţinând într-un crescendo gradat (ce aminteşte de „Boléro") un fortissimo aproape patetic. Această exaltare progresivă în crescendo-uri de amplă respiraţie sunt de altfel o particularitate a stilului ravelian, fiind nelipsită din creaţiile sale deopotrivă solistice, camerale şi simfonice.

Reluarea temei Menuetului se va face pe motivul Musettei, transformat în acompaniament – artificiu de compoziţie utilizat în „Menuetul antic" (prima lucrare editată a lui Ravel). Brodând dedesubtul temei de Menuet acordurile perfecte ale unei Musette devenită majoră, Ravel dă dovadă de o stăpânire a formelor polifonice de cea mai înaltă ştiinţă şi de cel mai perfect gust. Menuetul se bifurcă în final într-o Coda cumpătată, care are legătură cu muzica lui Cl.Debussy. Ritmurile din ce în ce mai subţiate, sonorităţile din ce în ce mai reţinute în evocarea lor graţioasă, se topesc într-un bizar acord de nonă, în freamătul mătăsos al unui lung tril nedefinit, obscur, pe care se stinge dansul, asemănându-se finalului din Preludiul de debut.

Structura Menuetului se poate reda grafic sub forma unui desen-arbore, fiind explicaţia mai vastă pentru ceea ce obişnuim să numim o formă tripartită, de lied simplu.

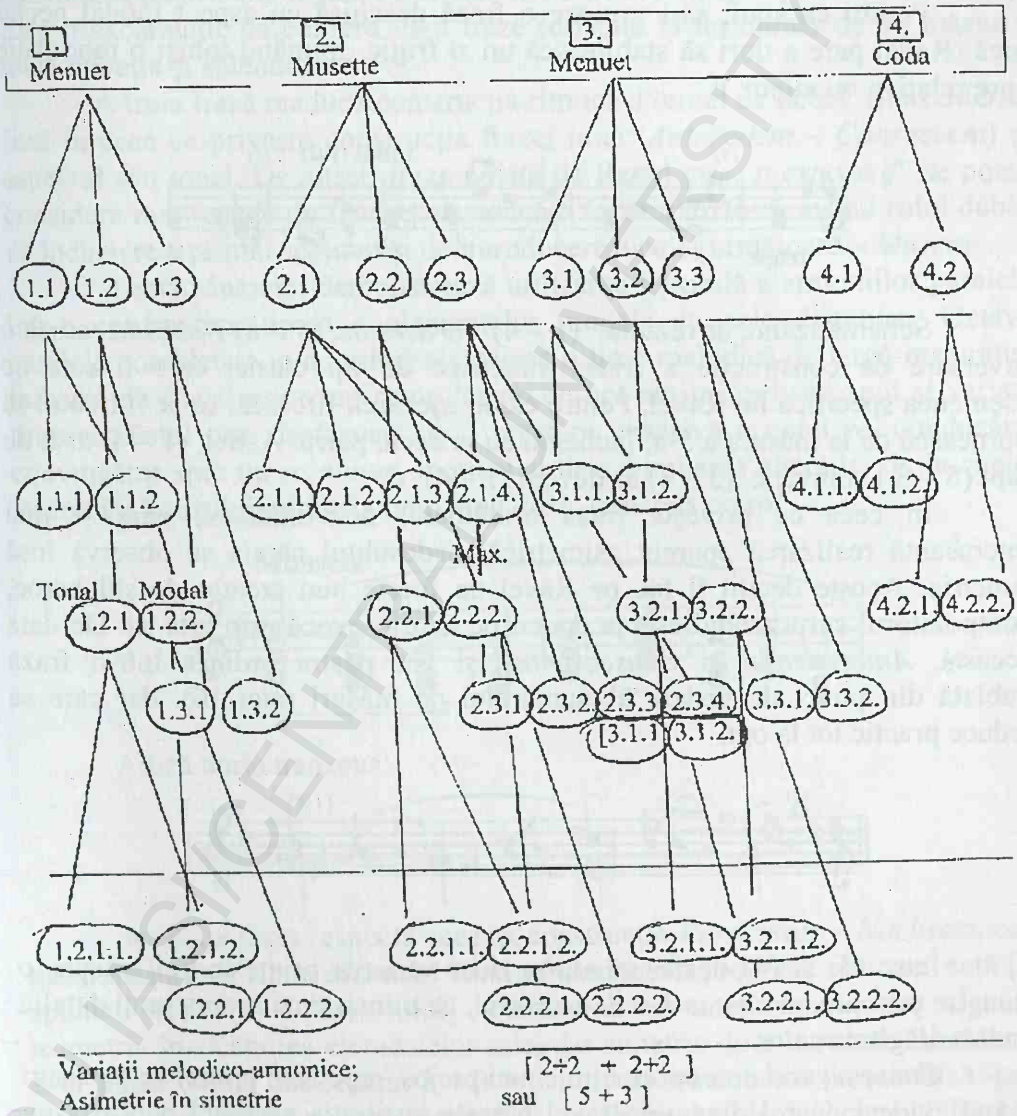
Descifrând desenul, vedem ce reprezintă fiecare număr:

1) Cifrele mari simbolizează cele patru secţiuni ce alcătuiesc Menuetul. Respectiv: tema Menuetului, tema Musettei, revenirea temei Menuetului (peste continuarea temei Musettei) şi tema Codei, o versiune modificată a temei de început.

2) Ansamblul de două cifre arată perioadele ce formează secțiunile mari .

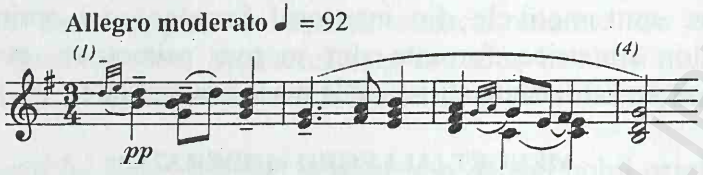
3) Mulțimile de trei cifre sunt frazele ce construiesc perioadele, iar cele de patru cifre sunt motivele din interiorul frazelor, aici oprindu-mă strict asupra frazelor simetrice formate din motive asimetrice, pe care le-am considerat ca o particularitate stilistică de mare însemnătate.

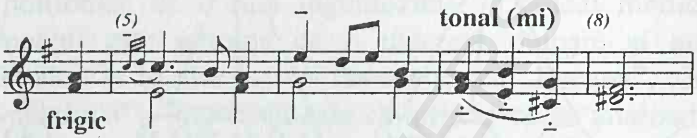
MENUET (ALLEGRO MODERATO)

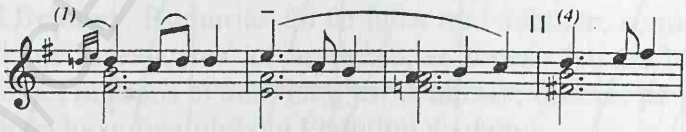


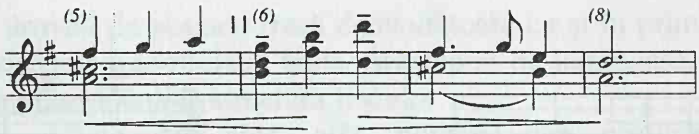
BCU IAȘI CENTRALA UNIVERSITY LIBRARY

Tema debutează cu o frază închisă, strict tonală; un Antecedent (*Vordersatz*) în Sol Major:



Pentru ca apoi, să-i urmeze o frază deschisă cu aspect modal neclar încă (Ravel pare a dori să stabilească un *si* frigic, mimând totuşi o modulaţie spre relativa *mi minor*):

Schematizând, ar rezulta: (1 – 4) *Vordersatz*, (5 – 8) *Nachsatz*, adică o inversare de construcţie a frazei simetrice de tip clasic, care îi este de asemenea specifică lui Ravel. Pentru că, în aşezarea firească, ea ar fi trebuit să pornească de la măsura a 5-a, încheind cu primele patru. Astfel, (1 – 4) ar fi de fapt (5 – 8) şi invers: (5 – 8) ar deveni (1 – 4).

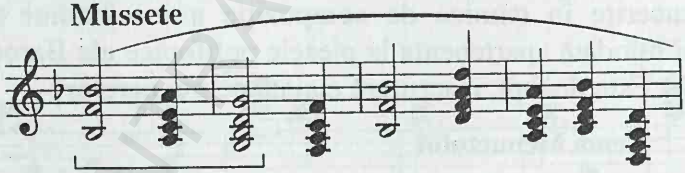
În ceea ce priveşte fraza următoare, dezvoltătoare, pare şi mai interesantă realizarea aparent asimetrică, dedesubtul căreia se observă însă simetria. Aceste detalii îl fac pe Ravel un foarte bun creator de stil baroc, compozitorul surprinzând esenţa epocii pe care o evocă prin arta sa. De data aceasta, *Antecedentul* şi *Consecventul* îşi vor păstra ordinea într-o frază dublată din punct de vedere al numărului de măsuri (aici 16), dar care se reduce practic tot la opt.

Între (3) şi (4) desfăşurându-se doar varierea primelor trei măsuri, o alungire prin ornamentarea *Vordersatz*-ului, ca o insistenţă asupra unui detaliu mult îndrăgit de autor.

Consecventul nu este cu nimic mai prejos, repetarea primei sale măsuri având evident un rol dinamic. Ravel găseşte inspiraţia necesară pentru a nu transforma motivul într-un moment plictisitor, ci dimpotrivă, într-unul de acumulare a tensiunii şi de potenţare a energiilor.

Între (5) şi (6) intercalându-se (5a), (5b) şi (5c), o variantă modificată mult (şi-ar găsi mai repede asemănările cu (7) în versiunea ornamentată); am putea chiar numi o curioasă anticipare a ultimelor măsuri. Atunci ar primi o altă explicaţie: (5), (7) şi (8) sunt completate, motivul revine -în căutarea sa tensionată, pentru a-şi regăsi echilibrul în revărsarea inspiraţiei din măsura (6). Este o exclamaţie ce conferă unei fraze (dilatată la un număr de 16 măsuri), toată măreţia şi splendoarea .

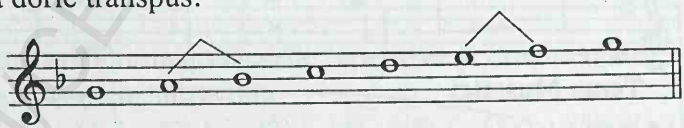
A treia frază readuce construcţia ritmică a temei de debut, fiind diferită însă în ceea ce priveşte construcţia frazei (aici: *Antecedent – Consecvent*) şi aspectul său tonal. De altfel, fraza notată de Ravel cu *„ p expressif"* se poate considera mai repede un *Durchsatz*, adică o frază tranzitivă, având rolul dublu de încheiere a primei secţiuni şi de introducere a celei următoare – *Musette*.

Tema Mussetei demonstrează utilizarea flexibilă a armoniilor paralele într-o confruntare tipică a elementelor modale cu cele diatonice. Octave paralele completate în acorduri alcătuiesc o linie melodică de largă respiraţie, indicată de Ravel printr-un semn legato de opt măsuri, reluată apoi şi variată timbral. Totul este desfăşurat pe o repetare obsesivă a notei *re*, conducând convingător spre un *re minor*, motivat şi de schimbarea alteraţiei de la cheie, lăsând însă auzului impresia unui *mod doric* transpus pe *sol:*

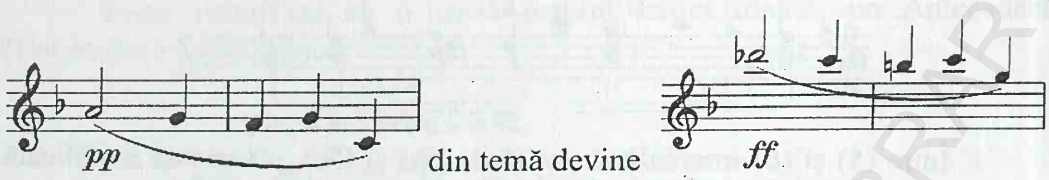
Mussete



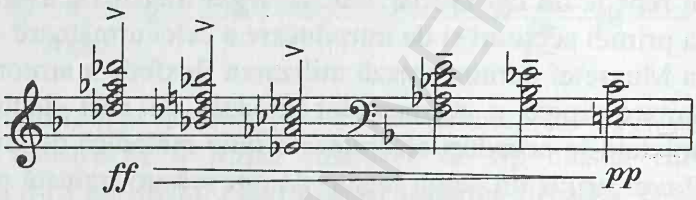
Adică doric transpus:



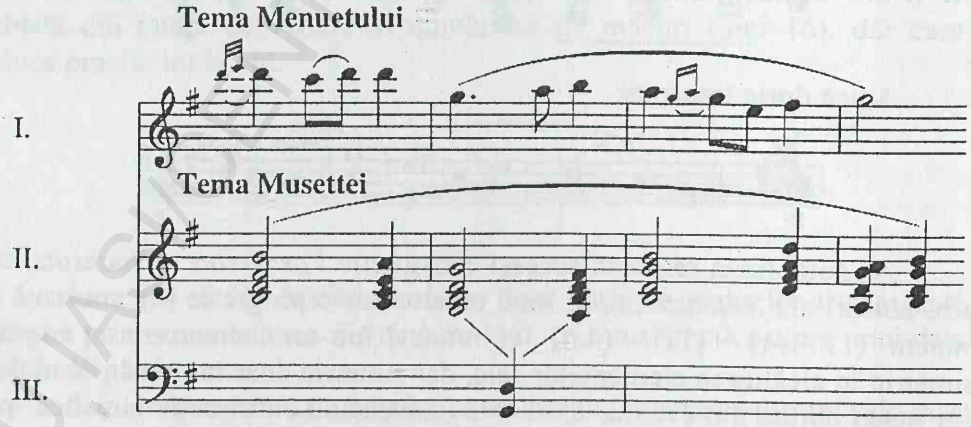
A doua frază respectă aceeaşi construcţie *Vordersatz – Nachsatz*, cele patru măsuri ale *Antecedentului* fiind reluate într-o progresie sau secvenţă [să spunem (1) – (4) + (1a) – (4a)] , culminând într-un *Consecvent* cu adevărat asimetric în alcătuirea elementelor sale, dar simetric doar în număr de măsuri. S-ar putea obţine din ecuaţia 2 + 3 + 3 , inversând construcţia tematică -prin poziţionarea într-un proces secvenţial -a măsurilor de încheiere a frazelor *Antecedent – Consecvent* din culminaţia *Consecventului* celei de-a doua fraze, lăsând pentru încheiere structura de început a motivelor tematice.



reluat o terță mică mai jos și mărit la trei măsuri (incluzând o sincopă, anticipare acordică în scop de fixare a notei de pedală *sol*). Încheie pe balansul troheic de început tematic, pregătind prin armonii modulatorii curajoase revenirea în tema Musettei. S-ar putea scrie (5) (6) / (5a) (6a) / (7) (8) / (8a) (8b), dar s-ar putea scrie și într-o multitudine de alte feluri, fiind un moment de plurivocitate, de ambiguitate, specific poeziei simboliste a secolului XX.

În plus, Ravel obține 6 puncte armonice de sprijin, într-un traseu descendent, subliniate prin accentele şi semnele tenuto:

într-un mare decrescendo.

Reluarea temei Menuetului suprapusă celei din Musette este o altă inovație ce ține de inteligența vie a creatorului Ravel și de mijloacele îndrăznețe cucerite în tehnica de compoziție a începutului de secol XX, declinându-și totodată apartenența la piesele polifonice ale Barocului muzical, cu teme duble. Este de fapt, o scriitură etajată pe trei niveluri:



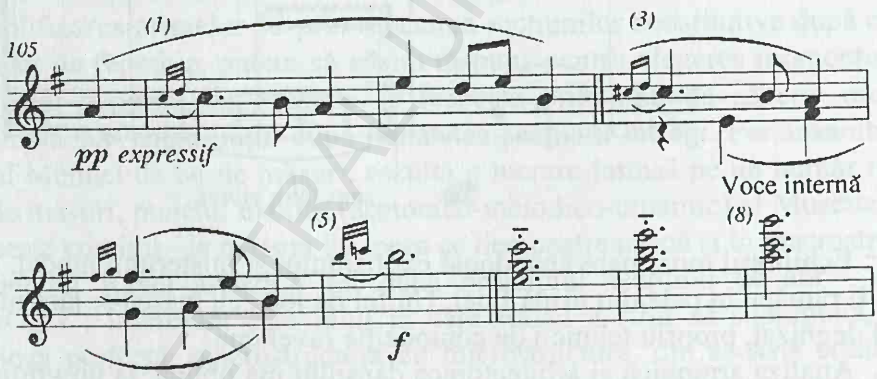
Ison - Punct armonic Sol.

Va fi urmată de aceeaşi frază dezvoltătoare ca şi în prima expunere a Menuetului, dar într-o modulaţie nouă, neaşteptat de luminoasă, spre un *re* # frigic, păstrând însă identică structura frazelor.

Coda aduce cu sine atât noutăţi de scriitură în planul acompaniamentului (redus la simple figuri Alberti), cât şi o asimetrie a frazei secunde din tema de Menuet. Interesantă varierea acelui motiv cu aspect de *Antecedent*, pe un suport armonic în continuă mişcare, o magmă ce anunţă o ultimă izbucnire. Motivul central, reluat şi ornamentat, apoi secvenţat, conduce direct – prin apariţia unei a treia voci interne, într-o mişcare egală de pătrimi ascendente – chiar spre punctul culminant, ales a fi un simplu sunet ***si***. Acesta va fi păstrat obsesiv până în ultimul acord cu nonă, ornamentat, din final. Este acel *Si* frigic, acea notă suspendată şi misterioasă ca o întrebare fără răspuns. Poate acelaşi mister care îl preocupa deopotrivă pe G.Enescu în *Oedip*-ul său, ca şi în întreaga sa creaţie. Un Sfinx rămas totuşi la pândă.

Întreaga secţiune a Codei s-ar putea rezuma la un *Antecedent* şi un *Consecvent* ce şi-au găsit în sfârşit dispunerea corectă, ca o ghicitoare aparent rezolvată în concurenţa sa cu tema expozitivă.

4.1

Antecedentul

Din care am eliminat măsurile repetitive şi ornamentate.

Scrise în ecuaţie, ar rezulta:

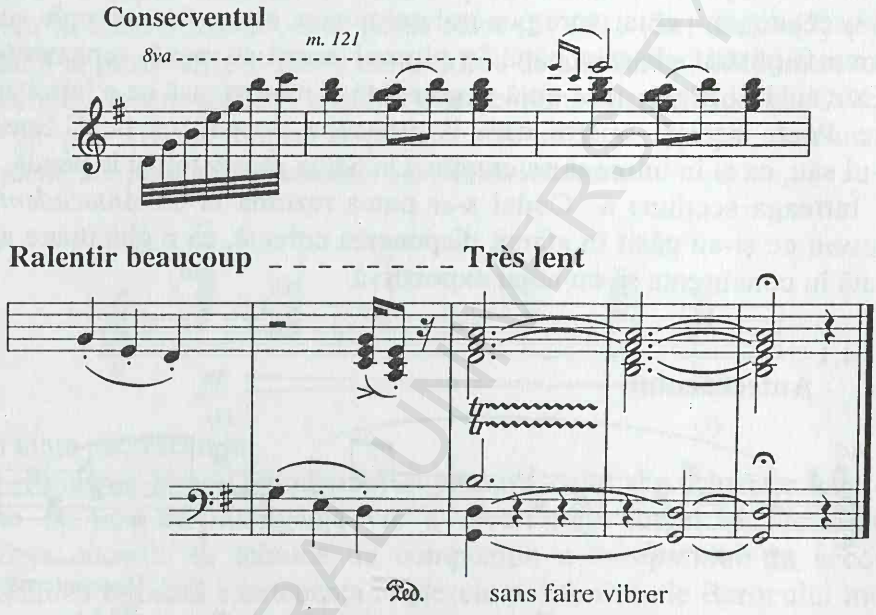
(1)– (2) / - (1a) – (2a) / - (3) – (4) – (5) / - (5a) – (5b) / - (6) – (7) – (8).

Totul într-un crescendo spre forte, revenit în pianissimo într-o evoluţie pe o întindere de 9 măsuri. Ceea ce arată asemănări cu scriitura debussiană (dacă mă gândesc fie şi numai la finalul din „*Grădini sub ploaie*"). Totodată rămân uimitoare tensiunile cu care reuşea Ravel să umple spaţiile goale şi arta de a jongla cu o paletă expresivă de mare profunzime apelând mijloace extrem de simple. Să faci mult din puţin, iată esenţa acestei Code.

În ceea ce priveşte *Consecventul*, acesta este realizat pe repetarea măsurii principale a temei Menuetului, închizând cercul printr-o unitate

perfectă între cuvântul de început şi cel de sfârşit; doar că acesta din urmă este îmbogăţit prin apogiatura multiplă ce urcă în registrul acut, obligând la o coborâre mult mai amplă, într-o clară tonalitate de Sol Major, oprindu-se în măsura „*Très lent*" pe cvinta SOL – RE, peste care Ravel suprapune - cu aceeaşi nobilă inspiraţie - o succesiune de acorduri evident modale, care lasă impresia unui *si* frigic ce induce starea de melancolie dominantă pentru întregul Menuet. Totul doar în opt măsuri!

4.2.

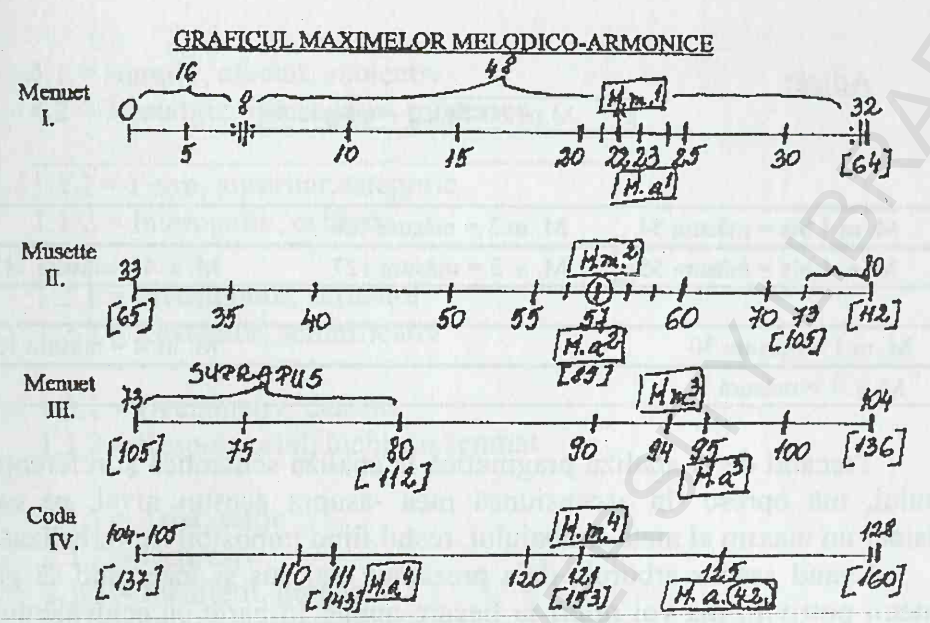


Echilibrul tonal pare abandonat exotismului şi misterului modal, căruia Ravel îi rămâne în cele din urmă fidel. Un fel de joc „cu mască şi fără mască", un stil deghizat, propriu tehnicii de compoziţie raveliene.

Analiza armonică şi arhitectonica dansului mă obligă la un grafic care să menţioneze momentele „cheie", emfatice, ale acestuia într-o ordine evolutivă a lor.

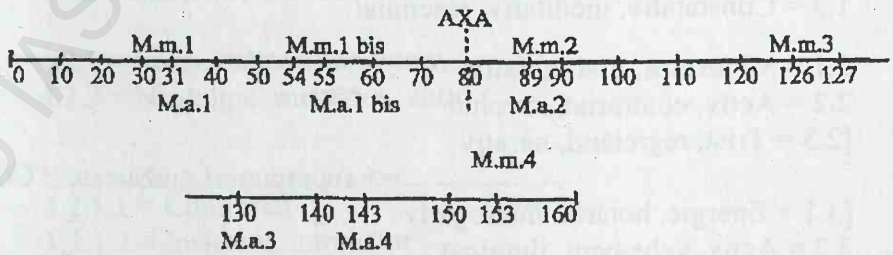
Ca artă temporală - cum este muzica, opinez că asemenea referiri sunt absolut necesare în forma lor obiectizată, încercând „fixarea" spaţială a planului sonor pe care cred că l-a urmărit creatorul.

Folosind o paletă dinamică predominant redusă la nuanţele discrete (pp – p – mp), este cu atât mai uşor de observat gradaţia spre culminaţiile intenţionate de compozitor. Voi păstra împărţirea celor patru secţiuni şi în graficele prezentate mai jos, subliniind maximele melodice (prin M.m.) şi pe cele armonice (prin M.a.), pentru a concluziona apoi într-un alt grafic ce va organiza aceste maxime la scara întregului Menuet.



Observăm astfel că singurul loc în care maximul melodic corespunde celui armonic şi dinamic (*ff*) este în secţiunea a doua – Musette, la măsura 57. Raportată la un număr exact de 128 de măsuri, dar la care trebuie să ţinem cont de amplificarea primelor 32 prin repetarea secţiunilor constitutive după cerinţa semnelor de repetiţie, putem să găsim răspuns pentru alegerea momentului de culminaţie a piesei. În Musette se respectă principiul de „*Sectio aureea*", culminaţia survenind puţin după jumătatea secţiunii întregi. Per ansamblu, cu primul Menuet de 64 de măsuri, rezultă o lucrare întinsă pe un număr real de 160 de măsuri, punctul maxim (armonico-melodico-dinamic) al Musettei fiind -în aceste condiţii - la măsura 89, ceea ce demonstrează că şi în macrostructura Menuetului Ravel aşează - tot după principiul secţiunii de aur - al său „*emphasis*". Interesant este felul în care Ravel a ştiut să suprapună, într-o simbioză perfectă, macrostructura cu microstructura, din această combinaţie rezultând o tuşă mult îngroşată, care va motiva nuanţa fortissimo într-o lucrare cu sonorităţi obscure.

Generalizând graficul vom constata următoarea poziţionare:



BCU IASI - CENTRU UNIVERSITAR LIBRARY

Adică:

I.	M.m.2 + M.a.2 = măsura 89

II.	M. m 1 bis = măsura 54	M. m.3 = măsura 126	
	M. a. 1 bis = măsura 55	M. a. 3 = măsura 127	M. a. 4 = măsura 143

III.	M. m.1 = măsura 30	M. m. 4 = măsura 153
	M. a. 1 = măsura 31	

Trecând de la analiza pragmatică la analiza semantică şi referențială a textului, mă opresc -în ascensiunea mea -asupra acestui nivel, pe care îl consider un maxim al meta-limbajului, restul fiind imposibil de verbalizat.

Luând aşadar arborele deja prezentat mai sus şi încercând să găsesc termenii potriviți, mă voi referi la fiecare număr în parte cu echivalentul său (atât cât este posibil prin cuvânt) în planul sentimentelor. Astfel, va rezulta un alt arbore – cel al grilei semantice, care vine în întâmpinarea dorinței mele de a justifica inteligența muzicală ridicată pe suportul sensibilității senzorio-afective.

GRAFIC SEMANTIC

I . MENUET = Trist, Melancolic, Nostalgic, Cu dor

1. Menuet = Rezervat, demn, paşnic
2. Musette = Maiestuos, pasionat, trist
3. Menuet = Paşnic, imprevizibil, demn
4. Coda = Nostalgic, melancolic

1.1 = Energic, hotărât, interogativ
1.2 = Activ, agitat, revelator
1.3 = Constatativ, meditativ, resemnat

2.1 = Maiestuos, trist, narativ
2.2 = Activ, contrariat, revoltat
[2.3 = Trist, regretând, narativ

=> suprapuneri mozaicate = Confuz

[3.1 = Energic, hotărât, interogativ
3.2 = Activ, vehement, iluminat
3.3 = Constatativ, pătrunzător, resemnat

4.1 = Narativ, afectat, subiectiv
4.2 = Nostalgic, interogativ, misterios

1.1.1 = Ferm, autoritar,categoric
1.1.2 = Interogativ, echivoc

1.2.1 = Investigator, scrutător
1.2.2 = Revelator, semnificativ

1.3.1 = Declamativ, deschis
1.3.2 = Responsorial, închis, resemnat

2.1.1 = Trist, static
2.1.2 = Depresiv
2.1.3 = Însuflețit, pregnant
2.1.4 = Obstinat, îndârjit

2.2.1 = Patetic, expansiv, activ
2.2.2 = Dureros, funebru, revoltat

2.3.1 = Obosit, trist, static
2.3.2 = Depresiv, istovit
2.3.3 = Trist, confuz / 3.1.1 = Persistent, ferm
2.3.4/ 3.1.2 = Întrebător, tainic, vag

3.2.1 = Avântat, explorator
3.2.2 = Iluminat, înțeles

3.3.1 = Luminos, aspirativ
3.3.2 = Resemnat, serios

4.1.1 = Optimist, emfatic
4.1.2 = Înălțător, aspirativ

4.2.1 = Ferm, delicat, concluziv
4.2.2 = Nostalgic, misterios, antic

1.2.1.1 = Contrariat
1.2.1.2 = Insistent, întrebător

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

1.2.2.1 = Rugător
1.2.2.2 = Lămurit, exuberant

2.2.1.1 = Neînțeles
2.2.1.2 = Revoltat

2.2.2.1 = Grav, lamentat
2.2.2.2 = Stins, îndurerat

3.2.1.1 = Intens, contrariat
3.2.1.2 = Întrebător

3.2..2.1 = Stăruitor
3.2.2.2 = Biruitor

Cel mai dificil, desigur, este să definești micile sentimente. Să comunici senzațiile cele mai intime este o trudă foarte mare pentru artistul creator și încă și mai mare pentru artistul interpret. Am căutat pe cât mi-a stat în putință să găsesc termeni adecvați, completând lista lui La Rue cu termeni proprii, ca verbalizare a propriilor mele senzații în calitate de tălmăcitoare a acestei pagini de o rară frumusețe pentru literatura pianistică, dar și de dificultate prin complexitatea și varietatea trăirilor pe care le impune. De aceea, miniaturile rămân adevărate pietre de încercare pentru un interpret, în acestea trebuind a vorbi concis și a transmite inteligibil cei mai subtili fiori și cele mai discrete gânduri ascunse în paginile sonore de către autor. Muzica trebuie să comunice, iar prima întrebare cu privire la sensurile ei începe de la: „Cum este această muzică?". Din această cauză e atât de greu să-ți însușești o piesă prin analiză atentă, la modul sensibil și intuitiv, individual și subiectiv. Inteligența care se bazează pe sensibilitate este esența artistului, fie el creator sau interpret. Dar pentru a ajunge aici, el are de înfruntat „*aventura trecerii de la simțire și intuiție la gândire, de la necuvânt la cuvânt*" (citându-l pe profesorul Dinu Ciocan).

Ceea ce declină *Menuetul* prin parfumul său vechi este nostalgia timpurilor apuse, a valorilor pierdute și a oamenilor dispăruți, dar vii încă prin valoarea lor spirituală. O nostalgie demnă, o căutare a ceea ce nu mai este și totuși există, a ceva de care rămâi indisolubil legat. Astfel, epoci îndepărtate se pot alătura, însumându-se; dispariția poate fi acceptată prin înțelegerea trecerii continue dintr-un nivel temporal într-altul, dintr-o dimensiune într-alta, din limitat în nelimitat și veșnicie. Acesta pare a fi mesajul lui Ravel, ingenios codificat în minunatul său Menuet, o pagină de mare profunzime și de nobilă trăire, cu adevărat o aventură la care este supus spiritul. O pagină remarcabilă,

care se distinge de restul pieselor ca o „bijuterie a coroanei". Consider Menuetul punctul central al Suitei prin bogăția conținutului său .

II. Repere stilistice messiaeniene dezvăluite în lucrarea pianistică „Cantéyodjayâ"

„*Cantéyodjayâ*" scrisă în anul 1949, pare a fi o chintesență a tehnicii de limbaj şi stil messiaenian. Nu există element (ritmic, melodic, armonic, timbral, polifonic, formal şi arhitectural), pe care să nu îl întâlnim aici. Prin prezentarea succesivă a elementelor şi exemplele reprezentative sper să conving opinia cititorului de afirmațiile anterioare.

„*Cantéyodjayâ*" se încadrează perioadei cuprinse între momentul apariției „*Tratatului de ritm*" din 1947 şi a partiturilor naturaliste ce vor culmina în vasta suită pianistică intitulată „*Catalogul păsărilor*", scrisă de-a lungul a doi ani (1956 – 1958). Astfel, acelaşi an 1949 aduce cele „*Patru studii de ritm*" pentru pian, compuse de asemenea pe o perioadă de doi ani, paralel cu cercetarea asupra determinării integrale a parametrilor sunetului, cercetare cristalizată în celebrul „*Mod de valori şi intensități*". Anii 1950 – 1951 vor fi anii de reîntoarcere a atenției compozitorului spre instrumentul preferat, cel al primelor sale creații: orga, căruia îi va dedica piesele „*Messe de la Pentecôte*" („*Missa de Rusalii*") şi „*Livre d'orgue*" („*Caietul pentru orgă*"). De altfel, scriitura cu pedalier specific organistică o va influența pe cea pianistică a partiturilor lui O.Messiaen, fiind deseori întâlnite sistemele cu trei portative şi mişcările polifonice, observabile şi în „*Cantéyodjayâ*".

Dintre partiturile naturaliste, merită amintite lucrările: „*Mierla neagră*" pentru flaut şi pian (1951), „*Trezirea păsărilor*" pentru pian şi orchestră (1953), „*Păsările exotice*" pentru pian, două clarinete, percuție şi orchestră de suflători (1955 – 1956) şi mai sus menționatul „*Catalogul păsărilor*" pentru pian solo.

În cele „*Patru studii*" (apărute paralel cu „*Cantéyodjayâ*"), O.Messiaen se axa pe patru elemente:

1) un mod fundamental (alcătuit din 36 de înălțimi diferite);
2) un mod de 24 de durate sau valori ritmice diferite;
3) un mod de 7 intensități diferite;
4) un mod de 12 atacuri diferite ale claviaturii.

O.Messiaen a contribuit simțitor la progresul muzicii seriale din Parisul postbelic, fiind unicul precursor al serialismului care pare să se fi impus prin repertorii. Anul 1949 a fost şi anul recunoaşterii sale în Statele Unite ale Americii prin uriaşa simfonie „*Turangalîla*", comandată de Serge Koussevitzky şi de Orchestra Simfonică Boston, fiind prezentată sub bagheta tânărului Leonard Bernstein. Această simfonie (a cărei durată este de o oră şi jumătate) este contrabalansată de piesa „*Mod de valoare şi de intensități*" (a

treia din cele „*Patru studii*" pentru pian), a cărei durată este de doar 4 minute şi care a fost una dintre cele mai cercetate creaţii messiaeniene de către serialiştii din întreaga lume.

Pierre Boulez considera că adevărata descoperire a lui Messiaen se produsese în domeniul ritmului. „*Îi suntem îndatoraţi lui Messiaen pentru că a creat o tehnică lucidă a duratei, bazată pe studiile lui temeinice în domeniul cântului, al ritmurilor hindi şi al muzicii lui Stravinsky.*"[51] Messiaen, afirma Boulez, „*trebuie privit ca primul mare teoretician occidental al ritmului*". Chiar Messiaen însuşi se recomanda „*compositeur et rhythmeticien*". Întotdeauna se dovedise interesat de vechile ritmuri greceşti şi hindi, apoi de poliritmia lui Stravinsky.

„*Disprețuiesc total chiar şi timpii. Ba chiar şi tempoul. Nu numai că urăsc muzica militară, dar detest şi jazzul pentru că e condiţionat într-o măsură atât de mare de timpi. Muzica mea depinde de timpi inegali, aşa cum se întâmplă şi în natură. În mediul înconjurător, faţa apei care se încreţeşte este neregulată, clătinatul crengilor unui copac este inegal, mişcarea norilor diferă de la un moment la altul*"[52], declara O.Messiaen într-un interviu. Această înclinaţie către observarea naturii şi către studiul ritmurilor îl apropie întrucâtva de personalitatea lui Maurice Ravel, rămânând totuşi atât de diferiţi stilistic.

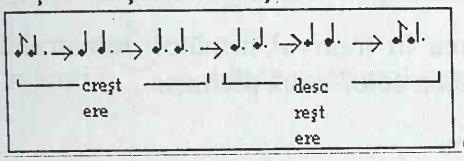
În concluzie, anii 1948 – 1950 au reprezentat un *summum* al descoperirilor messiaeniene în domeniul ritmului, bazându-se ca surse de inspiraţie pe ritmurile hinduse, metrica Greciei şi Indiei antice şi cantus-planusul gregorian. El susţine că „*ritmul este partea primordială şi poate esenţială a muzicii... Eu gândesc că, probabil, a existat înaintea melodiei şi armoniei şi am o preferinţă secretă pentru acest element. Ţin cu atât mai mult la această preferinţă pentru că ea, se pare, a marcat intrarea mea în muzica nouă, contemporană*"[53]. Lumea ritmului reprezintă pentru O.Messiaen o lecţie a libertăţii, a fanteziei şi logicii muzicale în acelaşi timp.

Aceste principii sunt concretizate şi în „*Cantéyodjayâ*", aici studiată. Compusă în Statele Unite ale Americii, sintetizează elemente, formule şi procedee ritmice, combinaţii extrase din tratatul „*Sangîta Ratnakara*" („*Oceanul muzicii*") întocmit de Çârngadeva în secolul al XIII-lea î.d.H., în care sunt menţionate 120 *deçi-tâlas* (ritmuri ale provinciilor indiene).

Din aceste *deçi-tâlas* Messiaen a extras numeroase principii ritmice, cum ar fi: cel al adăugirii punctului ( ), al retragerii punctului ( ),

[51] *The New Grove Dictionary,* vol. 15, MacMillan Publishers Ltd., London 1980
[52] *idem.*
[53] *Iliuț, V.* – „De la Wagner la contemporani", vol.V, Ed. UNMB 2001, pg. 86

al valorii adăugate ( ) care devine , al numerelor prime, al creşterii şi descreşterii unei valori dintr-o pereche de două valori

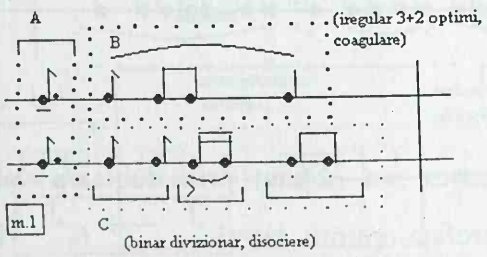


(principiul fluxului şi refluxului), al ritmului non-retrogradabil, al augmentării sau diminuării inexacte, al cromatismelor, duratelor ( ), al disocierii ( ) şi coagulării ( ) duratelor, *râgavardhana* ( ) etc., toate acestea putând să apară în combinaţii (*râgavardhana* cuprinzând diminuţie şi augmentare, disociere şi coagulare, augmentare inexactă, punct adăugat şi un ritm non-retrogradabil). „*Cantéyodjayâ*" le cuprinde pe toate, constituindu-se ca un adevărat catalog.

Să concretizăm:

RITMUL este cel care asigură energia trepidantă a muzicii. În „*Cantéyodjayâ*" seturile de 12 note ritmice sunt permutări de valori, plecând de la (treizecidoimea reprezentând o unitate de timp), ajungând la (pătrimea cu punct reprezentând 12 unităţi de timp) într-un stil tri-liniar sever în episoadele lente şi expresive. Este un stil experimentat în paralel şi în lucrarea „*Mode de valeurs et d'intensités*".

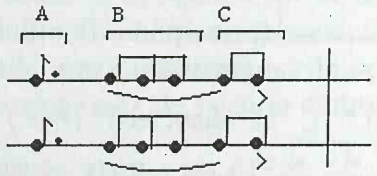
O.Messiaen a gândit serializarea ritmului încă de la începutul anilor 1940, începând să exploreze aceste posibilităţi în anumite părţi din Simfonia „*Turangalîla*", utilizând secvenţe de valori aritmice. Chiar prima expunere tematică din „*Cantéyodjayâ*" reprezintă o astfel de secvenţă, o poliritmie prin însumarea a trei elemente cu suprapunerea a două dintre ele:



Iată o măsură iregulară, compusă din 13 valori de -mi sau 26 unităţi de timp, asamblate însă simetric în (principiul adăugirii punctului expus

chiar de la început) şi în cele 5 [♪.] diferit organizate după principiul disocierii (elementul C) şi coagulării (elementul B), rezultând o „simetrie asimetrică", o iregularitate metrică, aşa cum o înţelegea Messiaen în reflecţiile sale asupra naturii.

Aceste diferenţe ritmice vor dispărea în motivul următor, remarcabil prin perfecta sa unitate ritmică în suprapunerea celor două planuri:



m.3

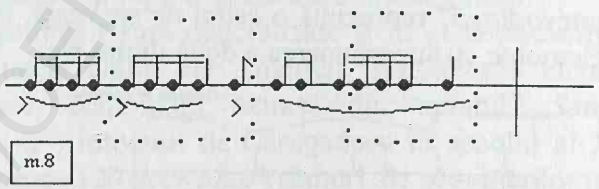
= 26 [♪.],

existând însă tot 3 elemente ritmice, dar rezultând acelaşi număr de 26 de unităţi de timp (= [♪. 𝅘𝅥𝅯]). Avem aici elementul C diminuat ca valoare prin retragerea punctului în comparaţie cu elementul *A*, faţă de finalul anterior, unde vorbim despre augmentarea elementului *A* transformat în pătrime.

Următorul fragment ritmic aduce şi primele varietăţi de durate, încadrând figura între valori de [𝅘𝅥𝅯]-mi şi cea de [𝅗𝅥]-me, fiind numită de autor „*djayâ*". Astfel:

m.6

se transformă prin amplificare în:

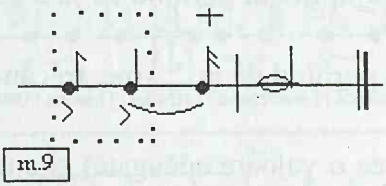


m.8

Propriu-zis, amplificarea s-a obţinut prin dublarea valorilor de [♪.]-mi: [4 ♪. → 8 ♪.] în prefaţa optimii, iar [3 ♪. → 6 ♪.] înaintea pătrimii. De altfel Messiaen, în „*Technique de mon langage musical*", afirma: *„este posibil de amplificat la un ritm oarecare o mică valoare scurtă care transformă*

BCU MUSIC CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

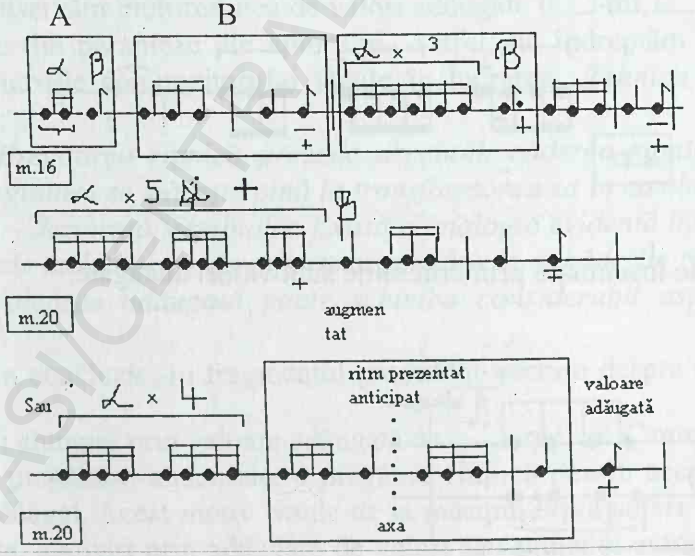
balansul său metric"[54], ceea ce s-a întâmplat aici. Mai mult, merită observat felul în care suprapune compozitorul cele două linii ritmice, pornind şi încheind în unitate, variind şi amplificând centrul secvenţei ritmice (măsurile 7 şi 8). Finalul fragmentului, pornind de la încheierea ritmică a celei de a 7-a măsuri ( ), aduce şi primul exemplu de valoare adăugată:



-mea legată de pătrime şi însemnată prin cruciuliţă (conform specificului de scriitură a lui Messiaen însuşi) reprezintă chiar valoarea adăugată sau augmentarea ritmică.

„*Orice ritm* – spune compozitorul – *poate fi urmat de augmentarea sau diminuarea sa conform formelor mai complexe decât simplele amplificări clasice.*"[55]

În ilustrarea celor afirmate de către compozitor voi utiliza fragmentul ritmic cuprins între măsurile 16 – 23, numit de autor cu acelaşi termen sanskrit „*djayâ*":



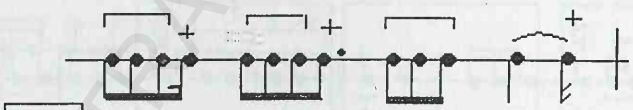
[54] *Messiaen,O.* – „Technique de mon Langage Musical", Ed. Musicale Alphonse Leduc, Paris 1955-1956, cap. II, pg. 7

[55] *idem.*

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

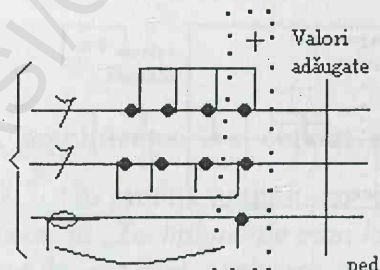
Iată un exemplu de amplificare segmentată, în sensul că dintre cele două elemente *A* şi *B* ale motivului ritmic, doar elementul *A* este selecţionat pentru aceste intervenţii. *B*-ul rămâne identic permanent. Există şi o altă explicaţie posibilă pentru amplificarea din ultimele două măsuri, ceea ce dovedeşte plurivocitatea la care poate fi supus textul analizat. Astfel, elementul α este pe rând amplificat pornind de la 2 -mi, la 6 şi apoi la 8; în timp ce β este augmentat pornind de la -me, trecând prin (unde punctul se poate interpreta deja ca o valoare adăugată) şi ajungând la -me, proces ce poate fi denumit şi *proces de coagulare* sau augmentare.

În ceea ce priveşte elementul β, acesta se încheie permanent printr-o valoare adăugată de -me, iar interpretarea celei de a doua versiuni implică o axă imaginară în jurul căreia, printr-un proces anticipativ, se produce în fapt amplificarea segmentului de început prin repetiţie, diferenţa constând în puterea şi căderea accentului metric. Şi vorbim din nou despre o asimetrie metrică, într-un discurs metric fluent. Fragmentul se încheie prin fixarea ritmică pe -mi, cu valori adăugate şi cu apariţia pedalei ritmice în scriere tri-liniară.



m.22

Unde toate notele însemnate prin cruciuliţe sunt valori adăugate.

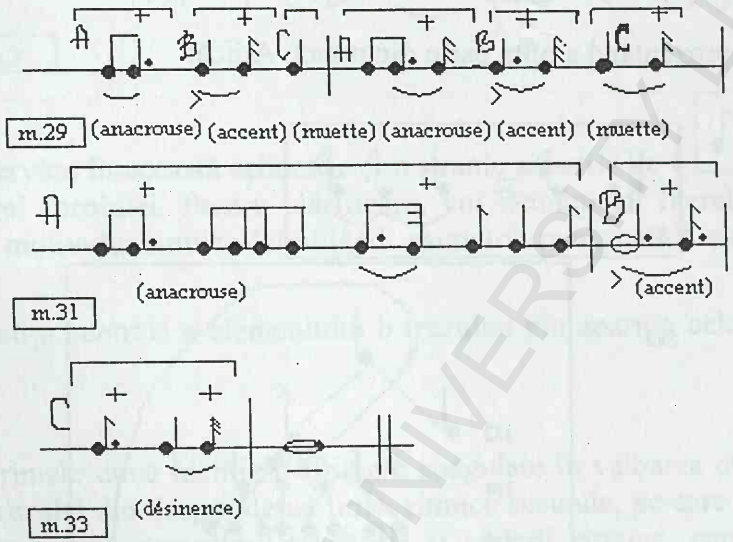


m.23

ped.-ostinato "este principiul pedalei ritmice" O.Messiaen

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Un nou fragment ritmic interesant de analizat este cel cuprins între măsurile 29-34, fragment intitulat „*râgarhanakî*" şi marcat prin tempoul „*Modéré*", fiind un fel de vorbire întreruptă, care aminteşte de muzica lui A.Schönberg.



Observăm multitudinea de valori adăugate (-mi, -mi şi punct) şi indicaţiile din paranteze ale autorului. Astfel, ne îndreptăm atenţia din nou către lămuririle compozitorului făcute în lucrarea „*Tehnica limbajului meu muzical*":

„*Pregătirea ritmică precede accentul, căderea ritmică îl urmează... Aici, apogiatura se măreşte pînă la transformarea sa în combinaţia: anacruză – accent – dezinenţă/terminaţie. Există o analogie evidentă între anacruzele şi dezinenţele melodice pe de-o parte şi pregătirile şi căderile ritmice pe de altă parte. Valoarea adăugată poate schimba considerabil aspectul celor din urmă.*"[56]

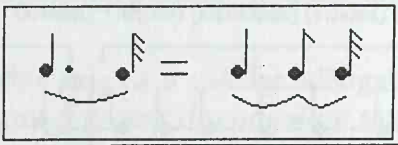
În concluzie, în fragmentul precedent vorbim despre un element *B* cu accent şi alungire prin valoare adăugată de -me, un *C* mut (cădere ritmică) şi un *A* pregătitor, anacruzic, o pregătire ritmică pentru accent, alungită prin punct adăugat. Acest motiv ritmic de la măsura 29 va suferi, în toate cele trei elemente, alungiri prin adăugare de valori sau punct şi automat, amplificarea treptată după principiul augmentării sau creşterii şi coagulării.

[56] *Messiaen, O.* – op.cit., cap. III, pg. 9

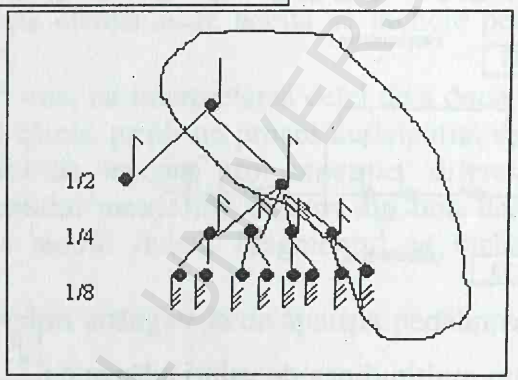
Conform tabelului de augmentare ritmică întocmit de O.Messiaen, vorbim aici despre:

1) adăugarea punctului în elementul *A* de început;

2) adăugarea unui sfert din valoare în cazul elementului *B*, pentru ca, de la măsura 30 să se amplifice cu ¼ din valoarea *A*-ului, *C*-ul de asemenea, iar elementul *B* cu jumătate de valoare prin punct, plus încă o valoare de -me, reprezentând a opta parte din punct. Adică:



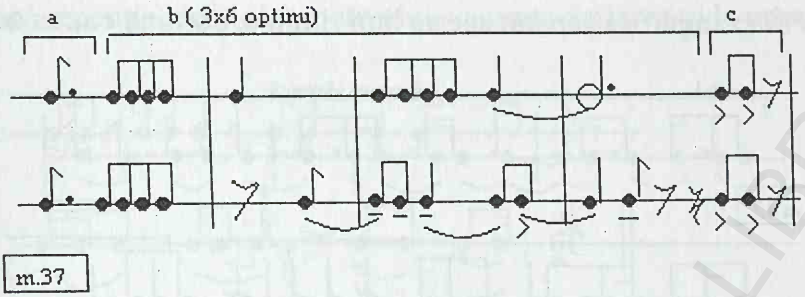
Sau



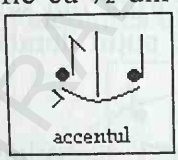
Astfel fac demonstrația afirmației lui Messiaen, extrasă din al II-lea capitol al lucrării sale teoretice (citat subliniat anterior), din care reţin maniera de a obține amplificări ce modifică balansul metric. Chiar mai mult, măsura 31 aduce în atenția celui care face analiza o altă subliniere făcută de către compozitor în același capitol sus menționat: *„orice ritm poate fi urmat de augmentarea (sau diminuarea) sa conform formelor mai complexe decât simplele amplificări clasice."*[57]

După o scurtă intervenție a comentariului ritmic de început, numit *„Cantéyodjayâ"*, urmează o pregătire a unui alt fragment ritmic important, intitulat *„alba"*. Pregătirea este alcătuită din 4 măsuri ingenios concepute. Plecând de la unison ritmic, aducând o poliritmie în centru, va încheia cu același unison de pornire.

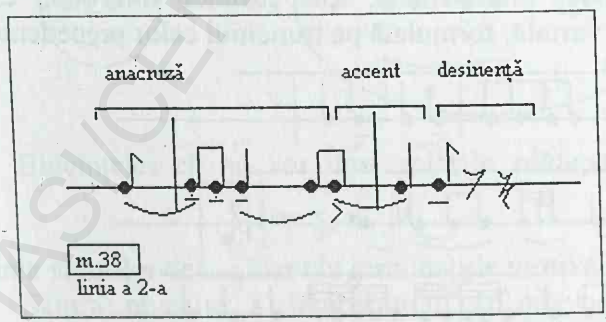
[57] *idem*, cap. II, pg. 7



m.37

Observăm în această asimetrie şi o stranie simetrie de 6 -mi, fixată tot în centrul formulei. Pentru clarificare, voi denumi cu literele *a*, *b* şi *c* segmentele motivului ritmic, delimitând asimetria marginală a elementelor *a* şi *c* de simetria centrală a elementului b (rezultat din apariţia celor 6 -mi de 3 ori: primele două identice, ultimele coagulate în valoarea de). Poliritmia rezultă din desprinderea liniei ritmice secunde, pe care O.Messiaen o formulează după principiul pregătirii şi căderii ritmice, care urmăreşte sublinierea accentului central. Şi aici vorbim despre augmentarea valorilor ritmice prin alungirea lor fie cu ½ din valoare, fie prin amplificare cu de *2x* valoarea sa: şi 

. Astfel:



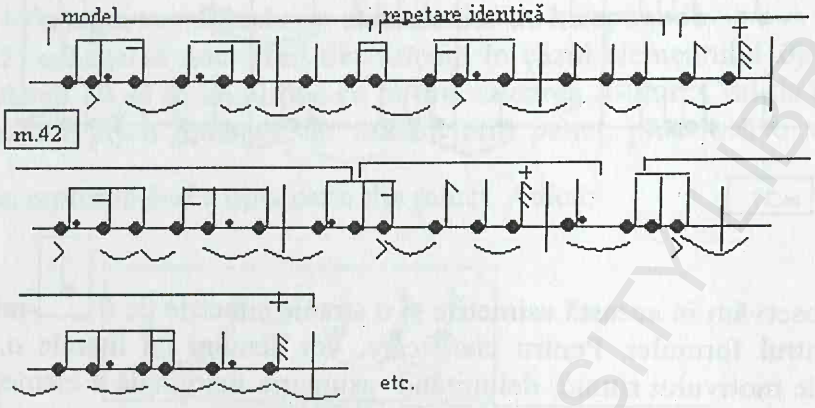
m.38
linia a 2-a

, centrul de greutate căzând asupra acestui motiv ritmic.

Fragmentul „*alba*" este mult mai amplu, cele două linii ritmice se desfăşoară paralel: prima într-o libertate totală, abundând în ornamente, cea de a 2-a (intitulată „*laksmîça*"), scrisă într-un ostinato sever, îşi păstrează configuraţia, schimbând însă permanent aşezarea sa metrică.

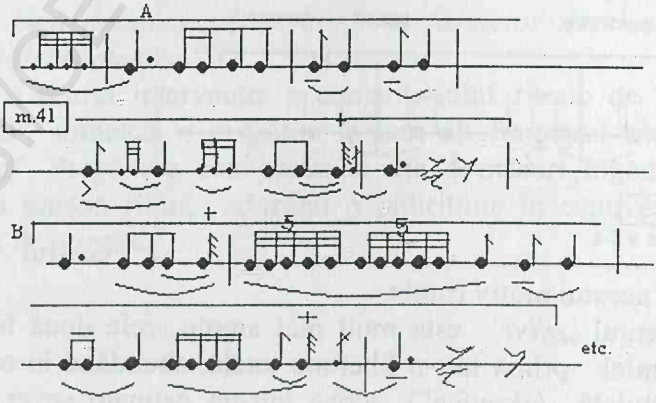
BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

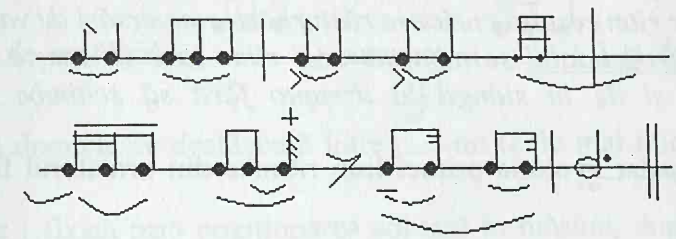
Voi exemplifica separat aceste linii ritmice, pornind cu cea secundă.



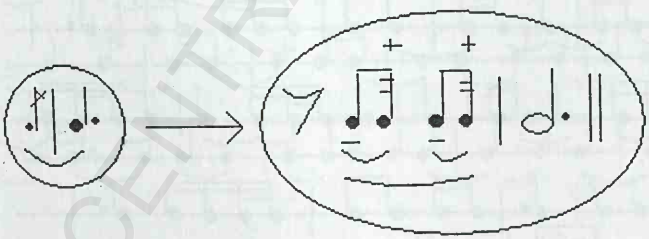
Constatăm o simetrie de 4 bătăi, pornind de la o valoare scurtă amplificată treptat, păstrând însă mereu accentul în debutul formulei. Căderea ritmică este astfel foarte bine sugerată prin sincope organizate din alipirea mai întâi a 4 -mi, apoi a 8 -mi.

Modelul şi repetarea sa identică vor fi urmate de inserări de valori adăugate de -mi. Restul modificărilor din scriitura ritmică au explicaţii pur metrice şi nu afectează câtuşi de puţin durata totală a sincopelor. Deci este egală ca durată cu , rezultând aceeaşi pătrime.

Prima linie ritmică, ornamentală, este formată din două expuneri ritmice identice plus una variată, formulată pe trunchiul celor precedente:

După repetiția identică a motivului, va urma varierea sa la măsura 58:



, fiind practic o sinteză a elementului *A* anterior. Ceea ce a fost devine (diminuarea sau fărâmițarea duratei); devin trei optimi egale ( ) prin coagularea primelor două -mi. Mai departe păstrează identic formulele ritmice ale măsurii secunde, adăugând apogiatura dublă prin care trece direct la jumătatea celei de a 3-a măsuri, citând - din nou identic - ritmul pe care îl va modifica însă în încheierea sa prin adăugarea pauzei de optime şi prin augmentarea pătrimei cu punct - apogiate, într-o desinență amplificată prin repetarea şi alungirea ultimei valori:



Bineînțeles că nu vor lipsi valorile adăugate, alungiri obținute prin inserarea valorilor de -mi în terminațiile motivelor ritmice.

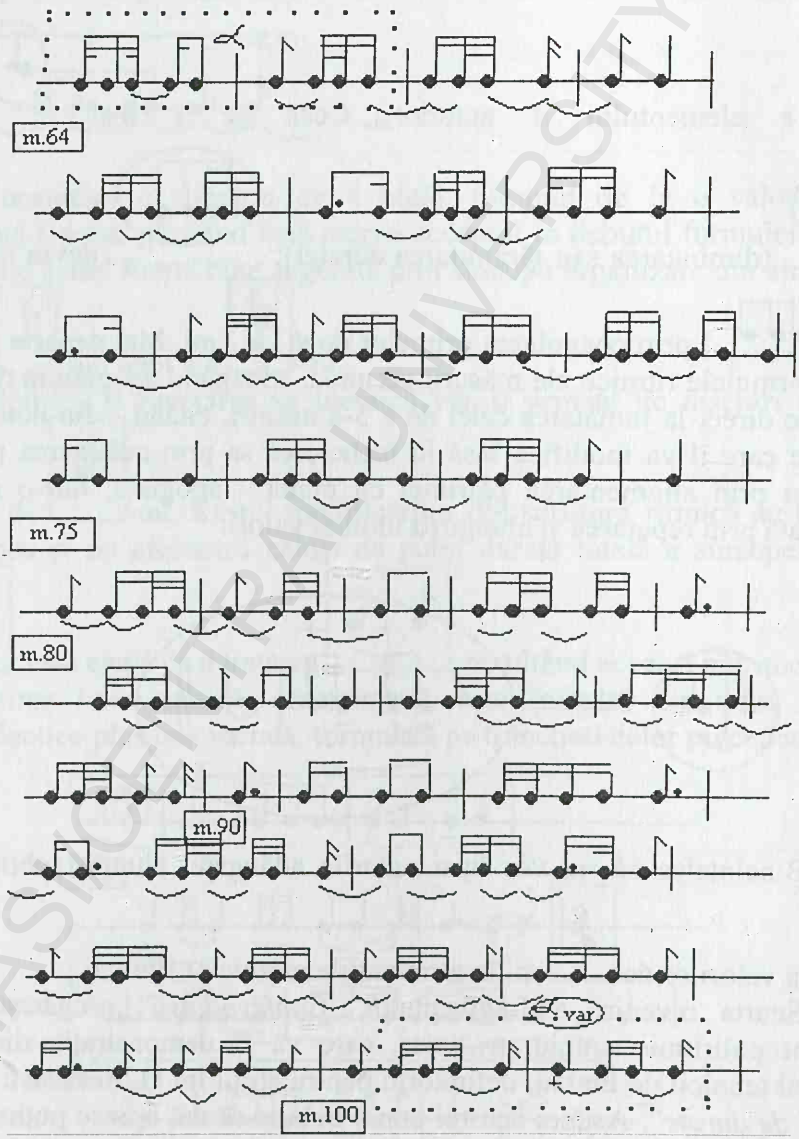
Scurta revenire a fragmentului „*Cantéyodjayâ*" pregăteşte primul fragment poliritmic amplu, tri-liniar, care va fi demonstrația dintr-un alt capitol al tehnicii de limbaj, definitoriu pentru stilul lui O.Messiaen: respectiv „*Modul de durate*". Asupra acestui punct trebuie să mă opresc puțin, pentru a lămuri ce însemna pentru compozitor ritm retrograd şi ritm non-retrogradabil.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

„Retrogradația este un procedeu contrapunctic, care constă în citirea de la dreapta la stânga a ceea ce, normal, trebuia citit de la stânga la dreapta. Aplicată unui singur ritm rezultă curioase răsturnări/ ranversări de valori.

Ritm non-retrogradabil se numeşte acel ritm care se citeşte şi de la dreapta la stânga şi de la stânga la dreapta fără să schimbe ordinea valorilor."[58]

Să vedem aşadar evoluția primei linii ritmice din următorul fragment tri-liniar:

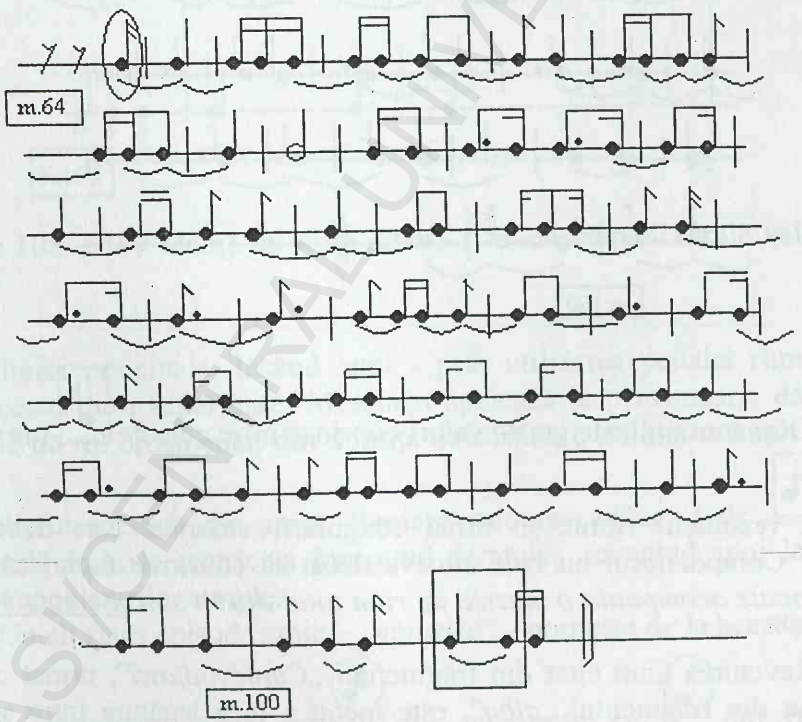


[58] *Messiaen, O.* – op.cit., cap.V, pg. 12

BCU IASI - CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Observăm preferința autorului pentru ritmurile antice grecești prin afluxul de amfibrahi (_____), anapest (_____) și dactili (_____), în timp ce duratele se desfășoară între -mi (cele mai mici unități de timp) și -me (fixată prin poziționarea solitară în măsură, după cum o întâlnim la măsurile 76, 79 și 86). Abundența sincopelor este de asemenea un aspect ce trebuie subliniat, ca și asimetria metrică pe care O.Messiaen o obține prin micșorarea și amplificarea valorilor, păstrând lateralele egale (a se vedea elementul α de mai sus).

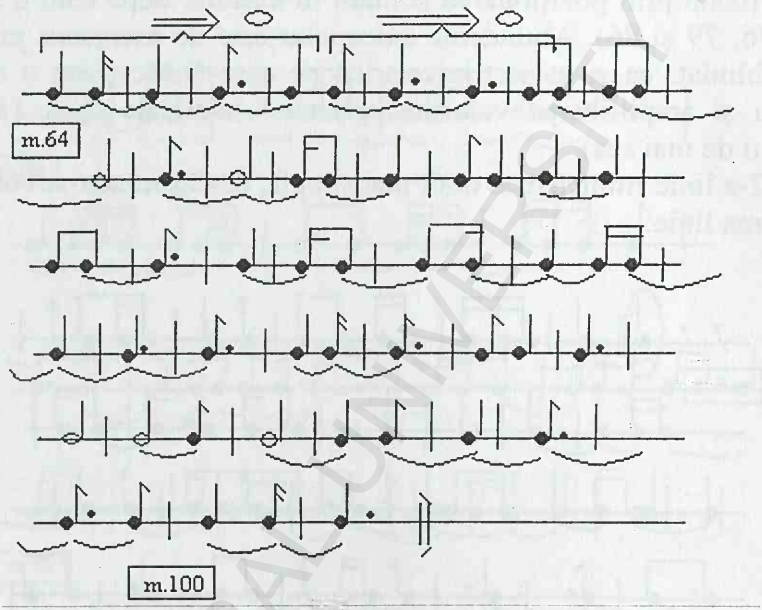
A 2-a linie ritmică este mult mai simplă, desfășurându-se contrapunctic față de prima linie:

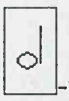


Aici observ aceeași proporție de 8 la 1, dar raportat la valori mai mari, pornind de la -me și ajungând la -me. Cu alte cuvinte, mișcarea este

moderată. Acelaşi lanţ de sincope, aceleaşi valori adăugate de -me sau punct lângă optime. Pentru că, aşa cum menţiona Messiaen, *valoare adăugită* este şi valoarea mărită printr-un punct.

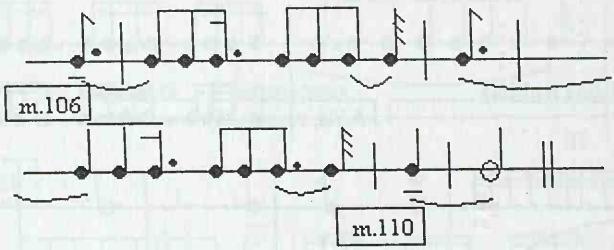
În ceea ce priveşte ultima linie ritmică, putem spune că vorbim despre o nouă pedală ritmică. Aici valorile sunt mult prelungite peste bara de măsură, rezultând adevăraţi başi organistici sau ostinato-uri.



Deşi sunt utilizate grafic valori cuprinse între cele de -me şi cele de  -me, rezultatul ritmic în urma coagulării valorilor este deseori nota întreagă. Compozitorul nu face altceva decât să confirme faptul că „*pedala ritmică poate acompania o muzică de ritm total diferit sau se poate împleti cu aceasta.*"[59]

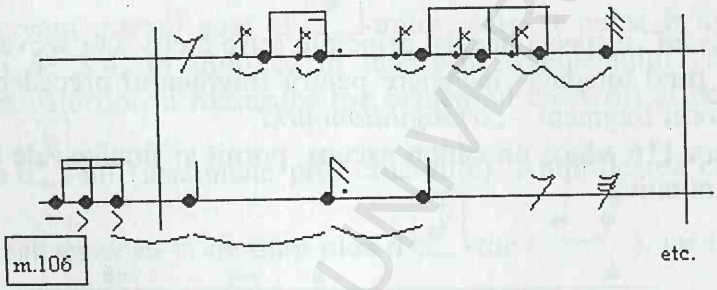
Revenirea unui citat din fragmentul „*Cantéyodjayâ*", urmat de un alt scurt citat din fragmentul „*alba*", este menit a face legătura între secţiunile prezentate şi totodată a introduce un nou fragment ritmic tri-liniar, numit „*doubléafloréalîla*". Acesta se desfăşoară ca un dialog între a 3-a şi prima linie ale sistemului, totul pentru a permite o focalizare a liniei intermediare:

[59] *Messiaen, O.* – op.cit., cap. VI, pg. 18

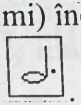


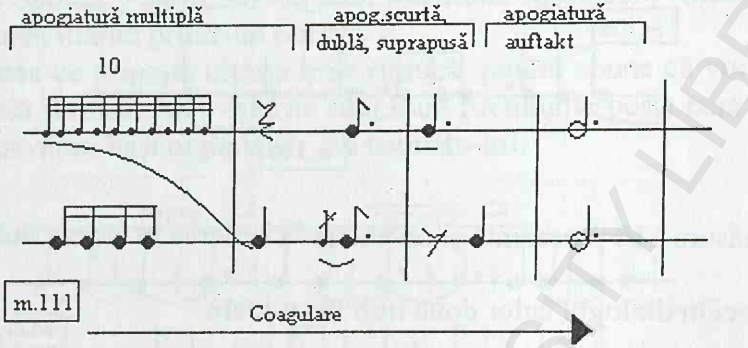
Dealtfel, măsura 110 reprezintă şi revenirea la scrierea în sistem dublu.

Să vedem acum dialogul celor două linii însoțitoare:



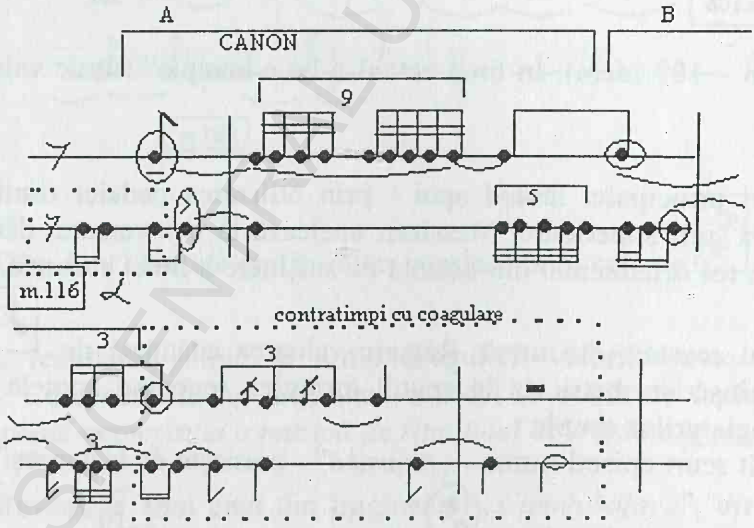
(măsurile 108 – 109 idem). În timp ce a 3-a linie „umple" ritmic valoarea de a liniei principale, lăsând apoi - prin utilizarea pedalei ritmice - un suport acestei linii superioare. Messiaen apelează la o inversare, dând liniei principale un rol ornamental din dorința de susținere a liniei secunde, sporind astfel relieful acesteia din urmă. Remarc valoarea adăugată de -me şi apogiaturile înscrise metric la începutul formulei, revenind apoi la scrierea clasică a apogiaturilor simple.

Un alt scurt episod ritmic – „*mousikâ*" - porneşte de la aceeaşi formulă apogiată, scrisă în valori de -mi suprapuse cu -mi (decimolet suprapus cu 4 şaisprezecimi) încadrate în măsură, mergând spre coagulare prin mărirea valorilor până la  .

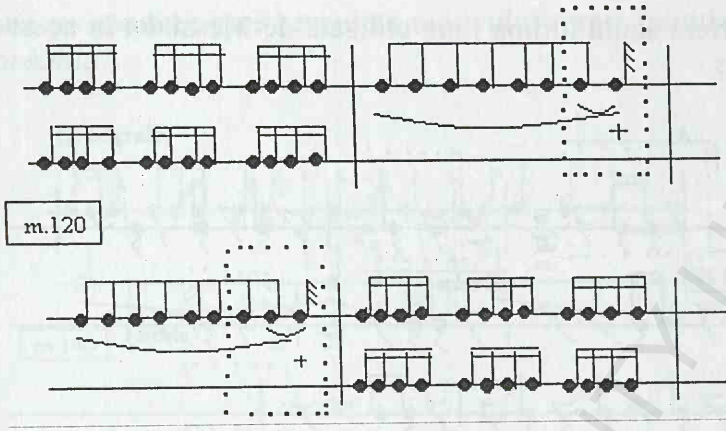


„*Mousikâ*" respectă acelaşi principiu introductiv sau secvenţial descris şi până aici, fiind totodată încheiere pentru fragmentul precedent şi început pentru următorul fragment – „*trianguillonourkî*".

Măsura 116 aduce un canon ascuns, pornit şi finalizat de a doua linie ritmică, cea imitativă:



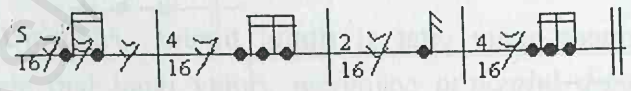
Poliritmia precedentă îşi găseşte un respiro într-un moment sincronizat ritmic, arcuit, construit după principiul coagulării şi al dizolvării, într-o quasi simetrie metrică.



Observăm mersul egal al -milor, care ar putea fi uşor încadrate unei măsuri de 3/4, în timp ce în interiorul fragmentului vorbim despre augmentarea valorilor, a măsurilor (pe principiul creşterii) şi despre valorile adăugite de -mi (însemnate prin cruciuliţe). Amplificarea celei de a 2-a măsuri se realizează cu ½ de timp plus o -me ( ), iar în următoarea cu un timp plus o -me ( ), afirmând aici o măsură amplificată de 4 timpi.

Cupletul „*plisséghoucorbélinâ*" fixează un alt fragment ritmic tri-liniar, mult mai amplu decât precedentul, care aduce ca noutate citatul ritmic de tip Stravinski în baza sistemului. Influenţa compozitorului rus este clară şi afirmată de către O.Messiaen în lucrarea sa, „*Tehnica limbajului meu muzical*":

„*Am urmat ceea ce Igor Stravinski (conştient sau inconştient) a adus drept unul dintre procedeele sale ritmice cele mai frapante, augmentarea sau diminuarea unui ritm la doi*:



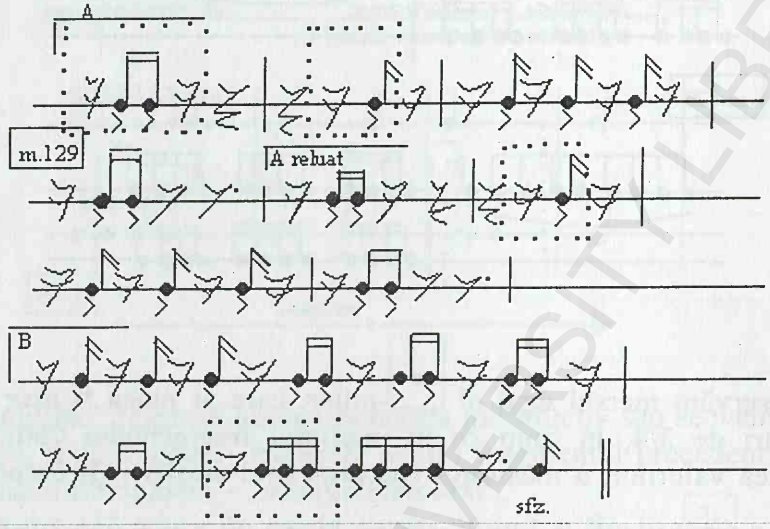
Stravinski, Sacre du Printemps,
Danse sacrale

„[60]

[60] *Messiaen, O.* – op.cit., cap. II, pg. 6

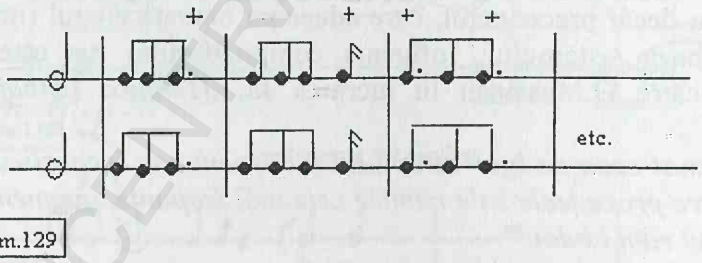
BCU IAŞI CENTRUL UNIVERSITAR LIBRARY

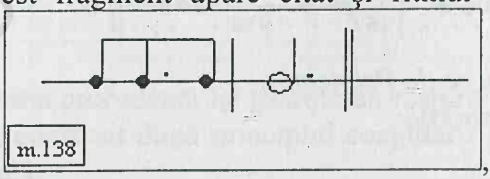
Să scriem acum ultima linie utilizată de Messiaen în acest fragment şi să comparăm:



Mi-am permis să subliniez cu linii punctate ceea ce am considerat a fi identic exemplului stravinskian, subliniind predilecţia pentru ritmurile impare (aici: 7 şi 9 -mi).

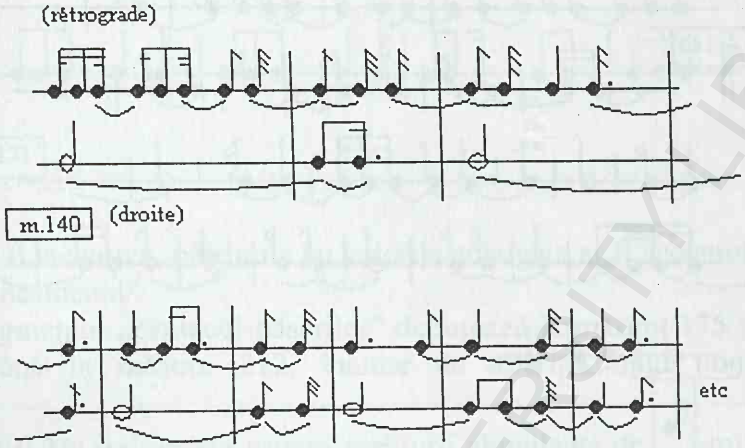
Celelalte două linii ritmice merg paralel, pe aceeaşi schemă:



În acest fragment apare citat şi ritmul hindus „*râgavardhana*" la măsura 138: 

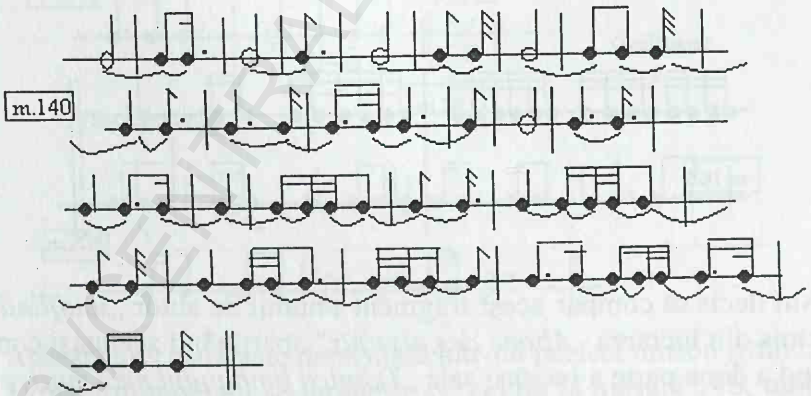
, exemplificat şi în lucrarea "*Tehnica limbajului meu muzical*". Imediat este urmat de un fragment ritmic bazat pe durate drepte şi retrograde, într-o interesantă scriitură suprapusă,

spiralată, care va conduce spre revenirea motivului ritmic intitulat în sanskrită „*doubléafloréalîla*".



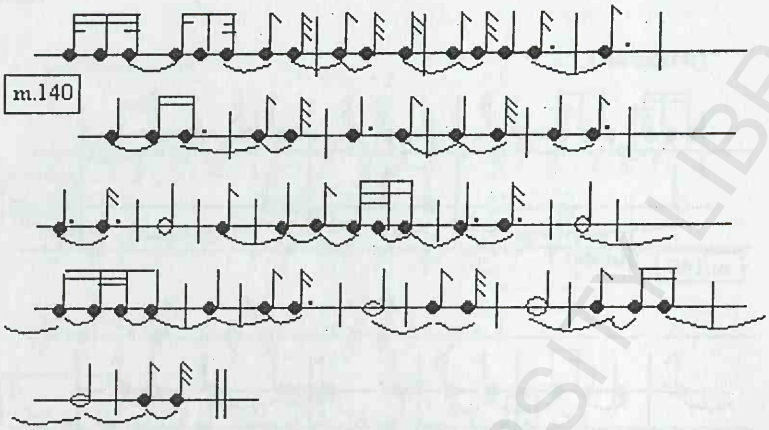
Dacă urmărim linia a 2-a şi revenim (în continuarea ei) pe prima linie, vom observa mult mai clar retrogradaţia intenţionată şi subliniată prin notaţie de către O.Messiaen.

A 2-a linie:



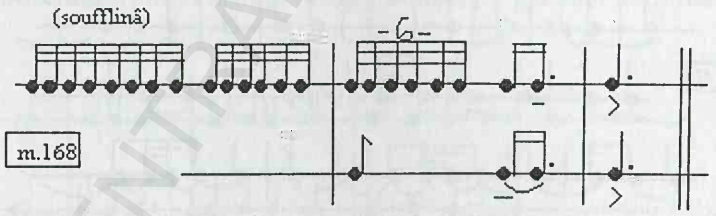
, plecând de la cele mai lungi valori, merge pe principiul dizolvării sau fărâmiţării valorilor ajungând până la -me, în timp ce linia superioară trasează acelaşi drum pornind în sens invers, de la cele mai scurte valori spre cele mai lungi, coagulante.

Linia I

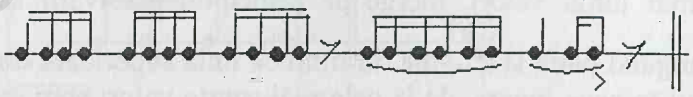


Acest contrapunct îmbracă valorile celei de a doua linii ritmice într-o perpetuă quasi simetrie metrică.

„*Doubléafloréalîla*", identic repetat, pregăteşte un nou pasaj virtuoz din punct de vedere ritmic, abundent prin grupuri de -mi (adevărate apogiaturi), o scriitură ritmică aplicată ori de câte ori compozitorul îşi doreşte să ilustreze cântul păsărilor.



Am decis să compar acest fragment - numit de autor „*soufflinâ*"- cu un motiv extras din lucrarea „*Abîme des oiseaux*" aparţinând aceluiaşi compozitor şi ilustrând a doua parte a lucrării sale „*Tehnica limbajului meu muzical*":



Recunosc asemănarea dintre aceste două motive ritmice, deşi în primul exemplu Messiaen optează pentru valori mai scurte, păstrând însă neatinsă preferinţa pentru grupurile de 8+6 (bineînţeles, altfel configurate) şi încheind cu acelaşi accent final, sugerând ţipătul păsărilor.

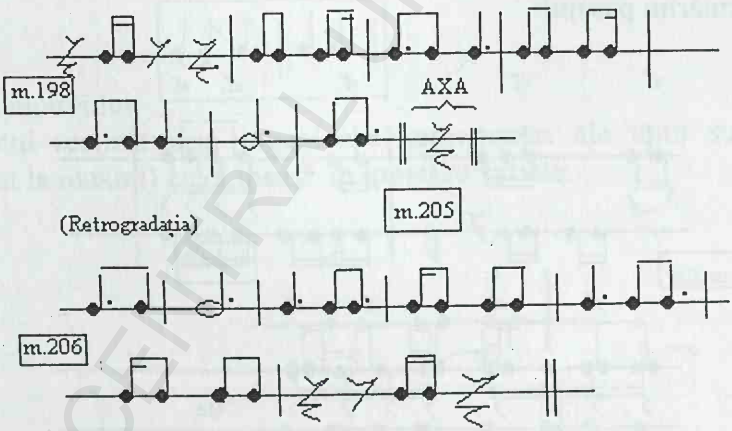
BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Deloc epuizat, O.Messiaen aduce un nou fragment ritmic bazat pe principiul „*anacruză – accent – desinență*" încheiat cu alt citat în stil „cântecul păsărilor":

m.171

, unde optimile ar fi anacruza, pătrimile cu valorile adăugate ar fi accentul, iar -le finale ar fi desinența.

Fragmentul „cântecul păsărilor" debutează la măsura 175 şi observ că durează până la măsura 212, înainte de apariția unui nou motiv cu retrogradație. Nu voi insista asupra scriiturii abundente de -mi desfăşurată între măsurile 175-197, dar voi sublinia fragmentul numit „*collinâlaya*", o interesantă linie dreaptă urmată de retrogradație, totul fixat pe o axă situată la măsura 205 şi realizată printr-o măsură de *tacet* de un timp în valoare de pătrime.



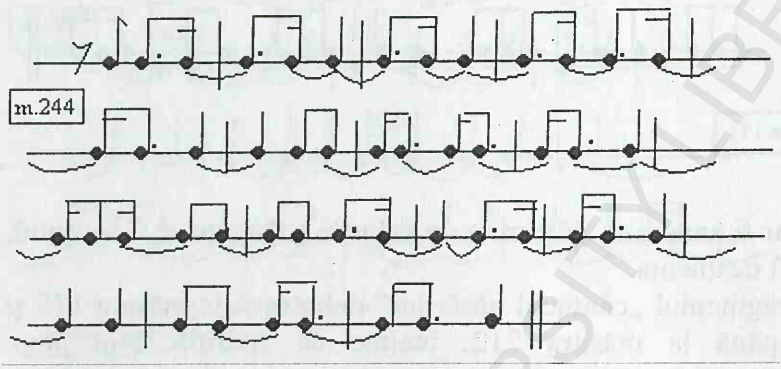
Această inversare este prezentată într-un perfect unison ritmic.

Următorul moment se înrudeşte cu cel de la măsura 140, motiv pentru care nu îl voi mai analiza.

Măsurile 226 – 243 se înscriu aceluiaşi stil „*oiseaux*", ca de altfel tot ce va urma până la finalul piesei, cu mici excepții ce reprezintă citate sau scurte reveniri ale unor fragmente anterior prezentate.

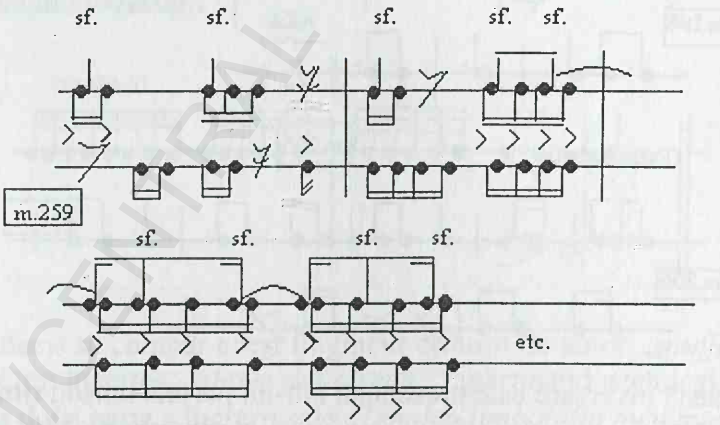
Îmi voi îndrepta însă atenția spre fragmentul „*Vif*", cuprins între măsurile 244 – 258, un adevărat exemplu de simetrie metrică obținut prin plasarea unui ritm ostinat pe linia superioară, dedesubtul căruia se desfăşoară o interversiune pe un ritm punctat marcant, un adevărat lanț de sincope:

BCU "ION CREANGĂ" UNIVERSITY LIBRARY

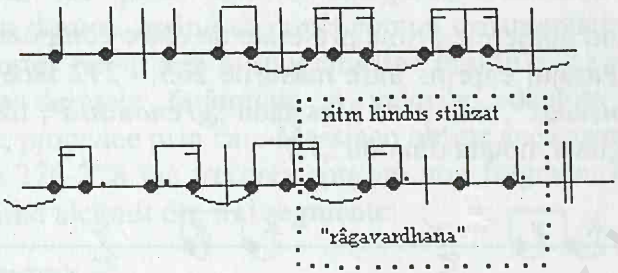


Totul suprapus cu ostinato-ul de -mi. Fragmentul culminează cu un Canon la 6 voci, stil polifonic preluat din vechea tradiție contrapunctică rămasă de la G.de Machault și *cantus-planus*-ul gregorian. Este o nouă revenire la o tradiție de care compozitorul se simte totuși profund legat.

Să urmărim pasajul:



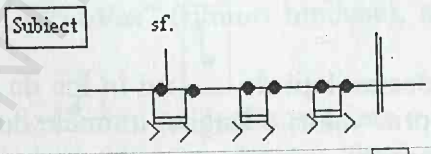
O scriitură clar polifonică, Messiaen optând de această dată pentru sistemul clasic de două portative, plasând valorile lungi în planul superior, realizând un adevărat *stretto* ritmic în partea centrală a fragmentului. Să delimităm însă tema duratelor lungi (însemnate prin „*sf*"), având rolul de a sublinia intrările tematice.



Această temă ritmică ar putea fi uşor încadrată într-o măsură binară de 2/4, cu excepţia ultimei valori, marcată prin adăugirea punctului de prelungire.

Avem aici, într-un spaţiu redus, o adevărată paradă a metrilor antici (referindu-mă la amfibrahii _____, la iambii _____ şi troheul _____ sau la dactilii _____ ori _____) împletiţi cu un stilizat „*râgavardhana*" în încheierea motivului: _____.

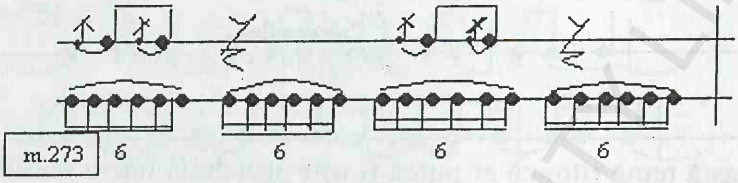
Totul realizat prin ingenioase suprapuneri ale unui subiect ritmic (simplificat la maxim) cu el însuşi, în ipostaze variate.

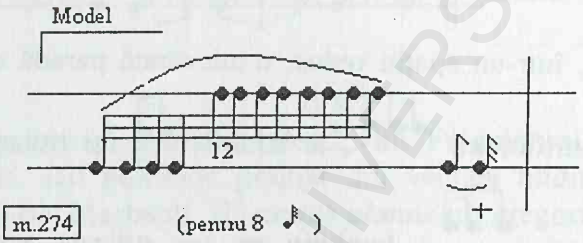


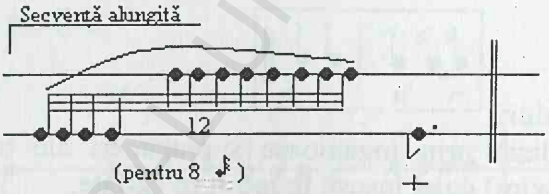
Aceeaşi preferinţă pentru grupul de 6 -mi întâlnit anterior în exemplul ritmic „*oiseaux*". Un alt unison ritmic (ce va evolua într-un mers contrar) trasează un drum continuu de -mi organizate după principiul descreşterii valorilor, pornind de la organizarea metrică de 6+2 -mi, trecând prin 4+5 -mi, apoi de 2+5 -mi, oprindu-se la 5 -mi şi încheind cu 3

BCU IAŞI CENTRU UNIVERSITY LIBRARY
BCU IAŞI "M. EMINESCU"

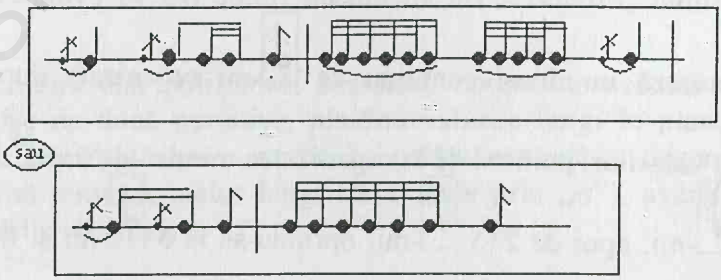
-mi, dezvăluind numerele prime preferate de către compozitor (aici: 4+5=9, 2+5=7, 5 şi 3). Pasajul cuprins între măsurile 265 – 272 face trecerea spre un nou fragment „*oiseaux*", numit de Messiaen „*grénouditâ*", fragment conceput într-o mişcare agitată, notată din nou „*Vif*".







De remarcat combinaţia de simetrie ritmică (măsura 273 cu 4/4) cu asimetria ritmică (duodecimoleţii de -mi în loc de 8 -mi arată intenţia autorului de a marca, prin valori adăugite, ultimele două măsuri). Extrag din acelaşi „*Abîme des oiseaux*" o temă oarecare, comparând-o cu cea mai sus menţionată:

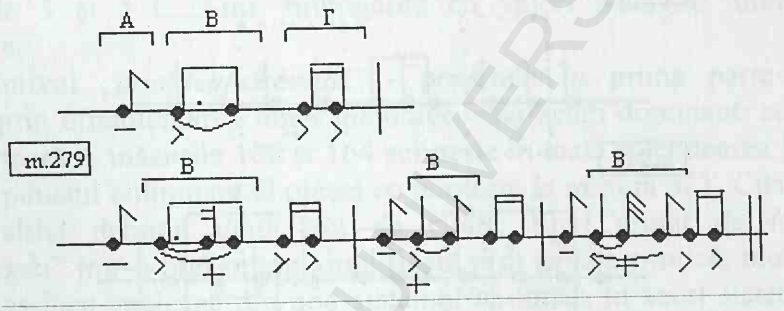


Observ că fac parte dintr-o categorie semantică similară, fiind adevărate *foneme* ritmice, având ca punct comun ornamentația (fie în varianta apogiaturilor scurte, fie în cea a apogiaturilor multiple -ca melisme scrise), traversările spre duratele fărâmițate și valorile adăugite din închiderile celulelor ritmice, procedee prin care Messiaen obține acea asimetrie ritmică.

Măsurile 276-278 fac trecerea spre un nou fragment ritmic amplificat în centrul său, fiind alcătuit din trei segmente:

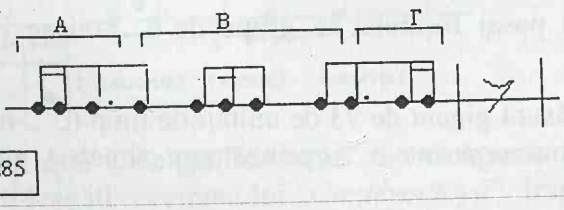
A = pregătitor, anacruzic
B = accent, amplificare treptată prin valori adăugite
Γ = comentariu metric final, binar

_____, din nou într-un unison ritmic.



A și Γ nu se modifică, în timp ce B este augmentat progresiv, ceea ce îl apropie de ritmul hindus „*șimhavikrîdita*" menționat de O.Messiaen în lucrarea sa teoretică. Nu este nimic de mirare, dacă ținem cont de indicația sanskrită la care face apel autorul în începutul fragmentului – „*potançiagourou*" – și de influența pe care „*Sangîta Ratnakara*" („*Oceanul muzicii*"), cu ale sale „*déçi-tâlas*" (ritmuri hinduse), a avut-o asupra creației compozitorului.

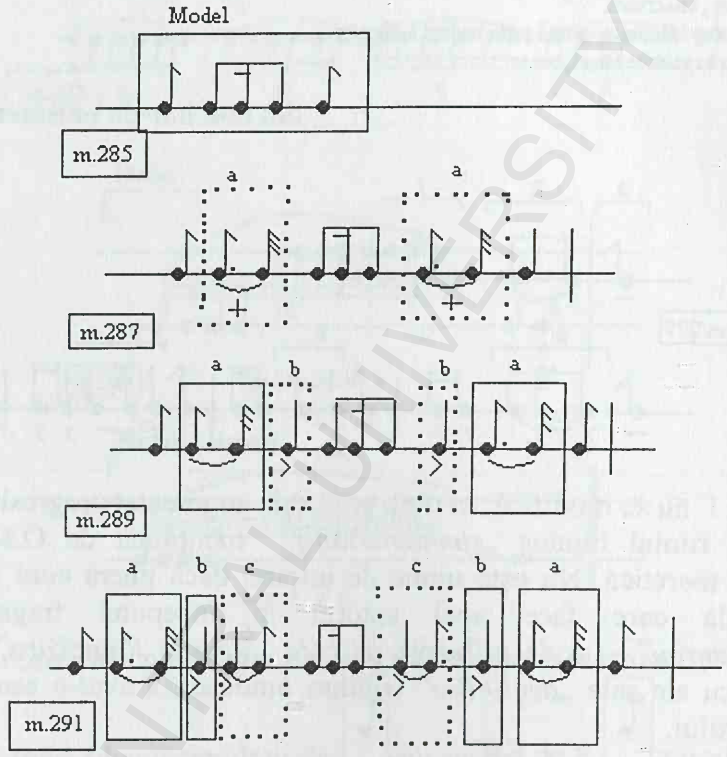
O altă vâltoare de -mi se desfășoară într-o avalanșă asimetrică, cu scopul de a reliefa alt nou fragment compus după principiul „*rythme non rétrogradable amplifié au centre*", așa cum subliniază autorul.



Modelul este respectat ca și în exemplul anterior, A și Γ fiind prezentate inversate, A având funcție de anacruză și Γ de desinență, în timp ce

B–ta urmează a fi progresiv augmentat. Totul este prezentat după procedeul ritmului non-retrogradabil, adică indiferent dacă citirea valorilor se face de la stânga sau dinspre dreapta, ele să rămână aceleaşi. Interesant de observat sunt şi măsurile ce indică pauză generală, care delimitează fiecare motiv ritmic de următoarea sa amplificare.

Voi compara în exemplul următor doar elementul B-ta cu transfigurarea sa treptată:



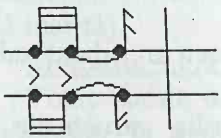
Messiaen gândeşte această amplificare prin adăugire treptată de valori crescătoare, fără să prejudicieze însă elementele ritmice ale modelului.

Un alt pasaj formulat în grupe de -mi se iveşte la măsura 292, alcătuind o măsură gigant de 73 de unităţi de timp (-mi), un adevărat vârtej ritmic ce culminează într-o surprinzătoare simetrie metrică; măsuri binare pornind de la cele de 2/8 (formate din grupuri de 8 -mi), trecând la alt tip

de măsură de 2/8 (formată din 4 -mi prin augmentarea duratelor sau coagularea lor) şi ajungând la măsura 306 la 2/16 printr-un procedeu de diminuare metrică.

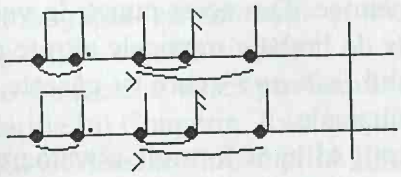
Acest lung pasaj asimetrico-simetric conduce spre „explozia" culminativă a unui vechi fragment, citat acum în variantă clarificată, în scriitură de doar două linii ritmice: linia principală melodico-armonică şi cea secundară ca pedală ritmică obţinută printr-o textură de -mi alcătuită din mulţimi de 3 şi 5 -mi, îmbogăţite cu valori adăugite, diminuate şi augmentate.

Motivul „*doubléafloréalîla*" - prezentat în prima parte a piesei estompat prin ornamentarea liniei melodice, este acum dominant; ceea ce era voce interioară la măsurile 106 şi 164 sclipeşte în toată splendoarea şi măreţia ei aici, în punctul culminant al piesei ce porneşte la măsura 321. Citatul acesta este de altfel debutul unui lanţ de citate, fiind urmat de fragmentul „*râgarhanakî*" într-o prezentare amplificată prin pedala ritmică, motiv pentru care O.Messiaen apelează din nou sistemul tri-liniar. În acest sistem, a doua linie joacă un rol de susţinător, însoţind pe rând când motivul pedalei ritmice:



m.327

, când motivul principal, structurat după principiul „*anacruză – accent – mut (desinenţă)*":



m.328

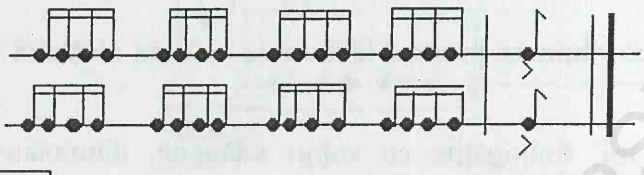
Al treilea citat este „*trianguillonourkî*" din categoria „*oiseaux*", acel canon ascuns care va pregăti revenirea lui „*Cantéyodjayâ*", fragment creionat, în opinia mea, pe-un ritm de habaneră, ducându-mă cu gândul la muzica lui Bizet şi Debussy, aşadar din nou spre tradiţia franceză. În ceea ce priveşte

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

habanera găsesc o apropiere de Orient prin influențele maure ce au dominat la un moment dat civilizația și cultura Peninsulei Iberice.

Mai departe remarc acele asimetrii atât de dragi compozitorului, imposibile într-o scriitură de factură tradițională, demonstrând atracția față de *„farmecul imposibilităților"* afirmat de Messiaen.

Un ultim citat *„alba"* lapidar lasă loc comentariului ritmic final, compus în același stil *„oiseaux"* și desfășurându-se într-un sens contrar și o simetrie metrico-ritmică pe o suprafață de doar două măsuri:



m.349

, unde penultima măsură poate fi ușor încadrată într-un 4/4, iar -mea finală considerată ca valoare adăugată.

Pe marginea celor analizate până aici, pot trage câteva concluzii privitoare la elementele dominante expuse de-a lungul lucrării *„Cantéyodjayâ"*, care merită reținute. Nu întâmplător am insistat asupra capitolului ritmic, dorind să respect interesul deosebit pe care compozitorul însuși l-a arătat față de acest aspect și totodată să arăt bogăția problematicii pe care o dezvăluie studiul acestei partituri.

Astfel pot identifica pilonii pe care O.Messiaen a ridicat edificiul ritmic al piesei, respectiv:

1) Ritmica hindusă de la care va dezvolta structurile non-retrogradabile și valorile adăugate;

2) Ritmurile tradiționale, augmentarea și diminuarea preluate din canoanele lui J.S.Bach, suprapunerile mai multor formule ritmice prin poliritmii și pedale ritmice. Din acest punct de vedere, O.Messiaen se înscrie în galeria inovatorilor de limbaje muzicale altoite pe vechile tradiții naționale. Aici aș încadra și stilul *„oiseaux"*, care își găsește izvoarele în ornamentica și stilistica Renașterii muzicale.

3) Citatul ritmic al unor formule novatoare care au influențat propriul său limbaj muzical (cum este ritmica lui I.Stravinski);

4) Ritmica și metrii antici de la care preia perfecta simetrie, ordinea care va avea o marcantă înrâurire asupra aceluiași ritm non-retrogradabil.

„Este meritul său de a fi descoperit complexitatea ritmurilor Indiei și Greciei antice, din care a extras variate formule, pe care le-a supus regulilor și legilor moderne ale compoziției savante, ajungând la teme ritmice,

augmentate sau diminuate, desființând izocronia ritmică, timpul muzical dizolvându-se în ritmul universal incomensurabil."[61]

„*Melodia are întâietate, fiind elementul cel mai nobil al muzicii*"[62], spune O.Messiaen. Acest aspect este tratat în „*Tehnica limbajului meu muzical*" din punct de vedere intervalic şi din acela al contururilor melodice, evidențiind varietatea modelelor oferite de cântecele populare, de cantus planus, de „*râga*" hindusă şi de cântecele păsărilor „*care întrebuințează intervale netemperate mai mici decât semitonul*", susține compozitorul, lucru dificil de obținut la un instrument temperat cum este pianul. Messiaen se remarcă prin interesul pentru construcția sonoră şi pentru dezvoltarea melodiei prin interversiunea notelor melodice şi frecventele schimbări de registre. Este inventatorul modurilor cu transpoziție limitată, despre care vorbeşte în prefața lucrării "*La Nativité du Seigneur*" încă din 1935, precizând că aceste moduri n-au nimic în comun cu cele trei mari sisteme modale ale Indiei, Chinei şi Greciei antice.

Modurile sale sunt:

Modul 1 alcătuit din tonuri întregi şi care este divizat în şase grupuri de două note, fiind transpozabil de 2 ori.

Modul al 2-lea este alcătuit din 4 grupuri simetrice, fiecare cuprinzând un semiton şi un ton; este transpozabil de 3 ori (ca acordul de septimă micşorată), iar a 4-a oară revine la modul inițial (cu unele note enarmonice).

Modul al 3-lea este alcătuit din trei grupuri simetrice, fiecare cuprinzând un ton şi două semitonuri, fiind transpozabil de 4 ori (ca şi acordul de 5-tă mărită).

Modurile 4,5,6 şi 7 sunt transpozabile de până la 6 ori.

Toate aceste moduri oferă posibilitatea trecerii dintr-unul într-altul şi sunt raportate la tonalitatea majoră, la muzica modală, la cea atonală, cea politonală şi la cea în sferturi de ton, suprapunerea modurilor determinând polimodalitatea. Pe acestea se bazează sistemul de elaborare a unei lucrări de O.Messiaen.

Melodia lui este îmbogățită cu intonații şi elemente intonaționale deduse din *cantus planus*, din muzica indiană şi din cântul păsărilor, continuând o veche tradiție franceză a descriptivismului muzical, pornită de Jannequin, trecând prin creațiile lui Couperin, Rameau, Daquin şi Saint-Saëns, atingând apogeul în opera lui O.Messiaen într-o plină Epocă Modernă.

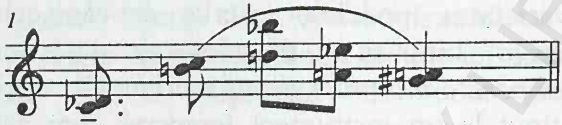
Revenind asupra lucrării analizate, voi reproduce câteva teme melodice importante, încercând să descopăr mecanismul de gândire care l-a motivat pe compozitor şi categoria din care fac parte aceste teme.

---

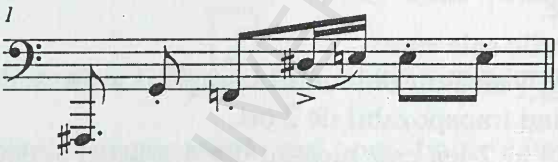
[61] *Iliuț, V.* – op.cit., pg. 109

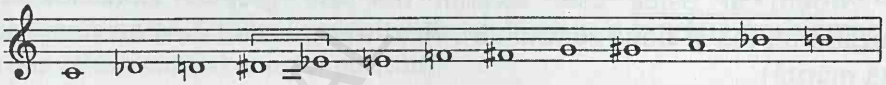
[62] *Messiaen, O.* – op.cit., cap. VIII, pg. 23

Tema 1 - „*Cantéyodjayâ*", care va fi şi *leit-motivul* piesei, se poate considera un prim exemplu de polimelodism, fiind cadrat pe totalul cromatic, unde prima linie se compune din intervale armonice, iar cea secundă, monodică, este un *cantus planus*.

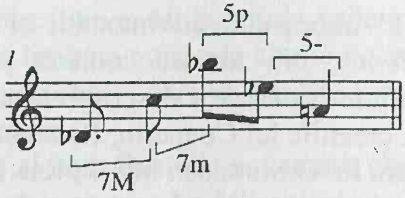
linia I

Remarcăm preferința pentru secundele mici, întrerupte central de sexta mică şi de cvinta micşorată.

Linia a II-a este extrem de simplă, într-o combinație de registre ce cuprinde aproape două octave.

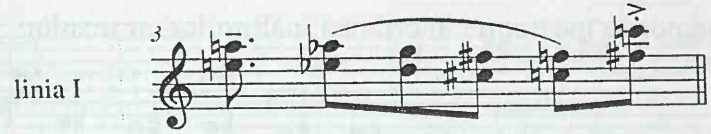
linia a II-a

Înşirând notele care compun tema, observ:



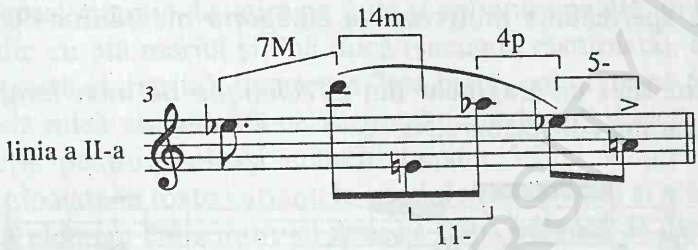
Sunt exact cele 12 sunete cromatice necesare totalului, incluzând notele enarmonice re# - mi*b*. În ceea ce priveşte planul melodic superior, doresc să evidențiez traseul ascendent bazat pe intervalele mari de septimă şi cel descendent construit pe cvintă:



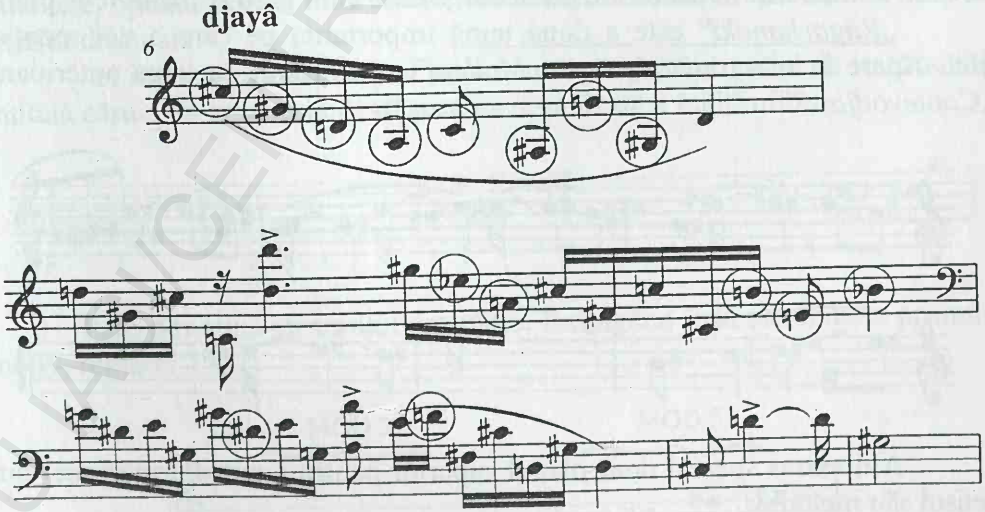
Al doilea motiv melodic (măsura 3) prezintă caracteristici asemănătoare celui precedent, devenind mult mai liber şi interesant totodată prin intervalica abordată şi efectele acustice.

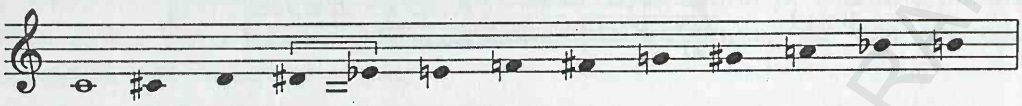


Alunecarea pe cvarte perfecte este brusc întreruptă de saltul unei cvinte micşorate în final de motiv, subliniată şi agogic prin accentul însoţitor.

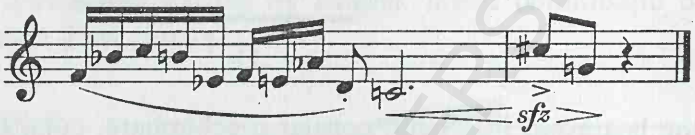


Privitor la traseul intervalic constat o schimbare, comparativ cu linia secundă a primului motiv tematic: O.Messiaen optează pentru păstrarea sensului descrescător în intervalele de debut (7M, 14m = dublu de 7), schimbând apoi sensul în crescător pentru a doua jumătate a motivului (11- = 7+4-, 4p, 5-), utilizând doar intervalele melodice amplificate la intervale compuse (7-mă şi 4-tă peste octavă), într-un desen melodic tip zig-zag, care reflectă cântul păsărilor.

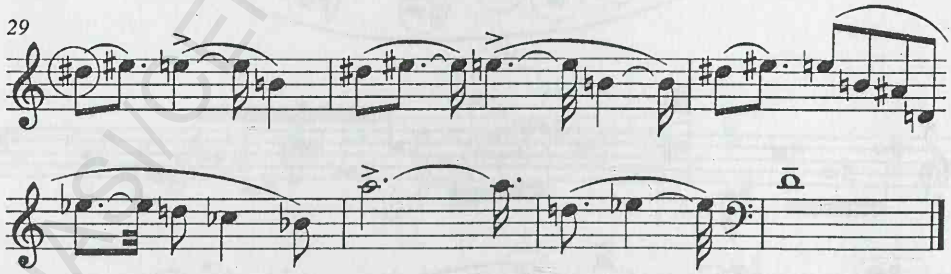
Motivul „*djayâ*" cu rol de punte este compus într-un mers paralel de octave şi se întinde pe o plajă acustică de 4 octave.

Scriind notele încercuite în ordinea înălțimilor, ar rezulta:



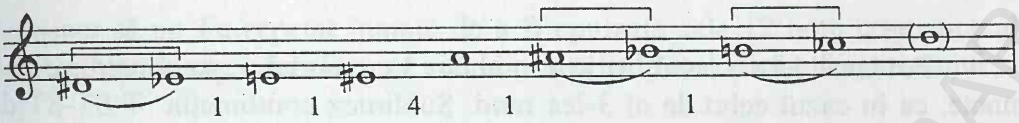
Adică același total cromatic organizat pe structura intervalelor melodice predominant descendente, cu aceleași scurte întreruperi agogice, ceea ce demonstrează apartenența motivului la categoria melodiilor de tip „*cântecul păsărilor*".

Voi cita aici un fragment din „*Technique de mon langage musical*" pentru o comparație edificatoare:

„*Conturul lor melodic* (al cântecelor păsărilor – n.m.) *depășește în fantezie imaginația umană*", spune O.Messiaen. Acestea sunt exemple de melodii tip „*oiseaux*" care „*au fost transcrieri, transformări, interpretări de emisii și ghirlande ale micuțelor noastre servitoare, de o bucurie imaterială*"[63], lămurește compozitorul.

„*Djayâ*" pare a fi într-adevăr o ghirlandă sau un ciripit lung de păsări. Prin mulțimea semitonurilor și apariția enarmoniei putem înțelege căutarea messiaeniană de a reda acele intervale netemperate, mai mici decât semitonul, pe care le-a sesizat în cântecele păsărilor și care sunt greu realizabile la pian.

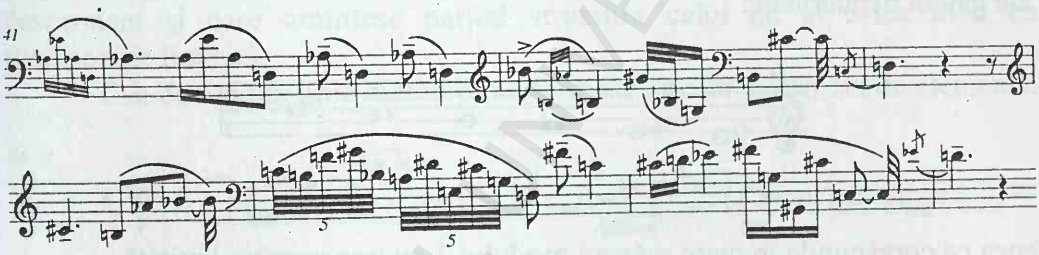
„*Râgarhanakî*" este a doua temă importantă pe care o voi menționa aici. Apare la măsura 28 într-un „*Modéré*" contrastant cu tema anterioară – „*Cantéyodjayâ*":

Am extras special doar planul superior pentru a putea urmări mai bine sensul său melodic:

[63] *Messiaen, O.* – op.cit., cap. IX, pg. 27

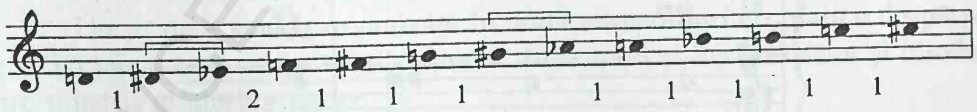
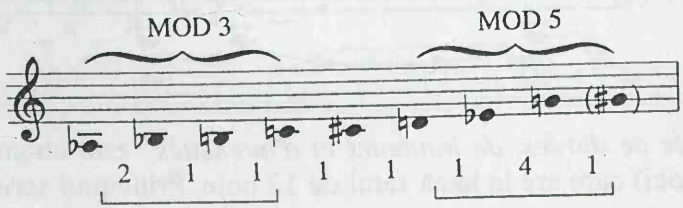


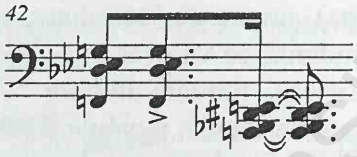
Rezumânt, sunt doar 6 sunete. Conform principiului 1-4-1 (unde 1 reprezintă semitonul şi 4 = 3ţa M, aici 4ta -), ar rezulta modul 5 cu transpoziţie limitată, al cărui nucleu este format din semiton şi 4tă micşorată. Intervalic, constatăm aceeaşi intenţie de suire pe 2-de şi coborâre pe 4tă, îmbogăţind apoi mersul melodic cu 5tă mărită şi 9nă mică (secunda răsturnată), alunecând din nou pe 2-de (mică şi mărită), urcare pe 7ma mare, coborâre pe 5ta perfectă, o ultimă secundă mică ascendentă ce va pregăti „căderea" directă pe 9na mică. Observ atracţia pentru aceleaşi numere impare 5,7 şi 9, precum şi pentru secundele exploatate în toate variantele posibile (mici, mari şi mărite).

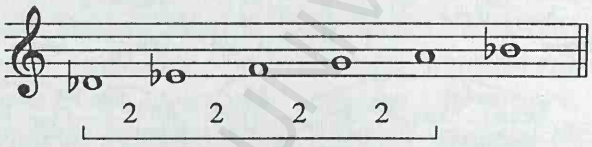
Un alt element constitutiv al temei a doua (văzută de către mine ca un grup tematic) este motivul „*alba*":



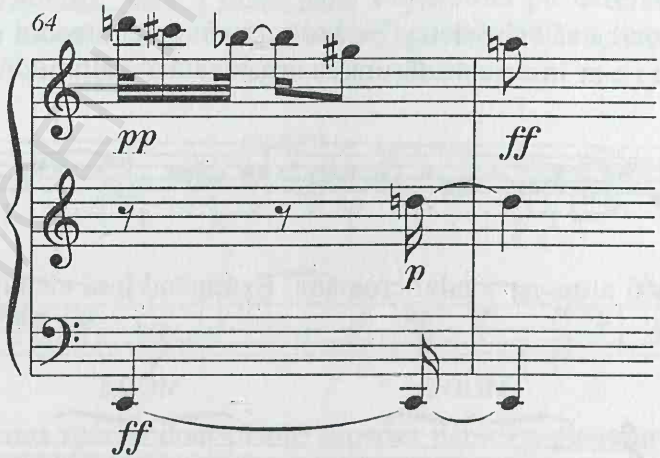
Din nou stil „oiseaux", din nou intervale asimetrice, amplificând distanţele, optând pentru intervalele mari, realizând astfel un contrast cu tema anterior discutată.

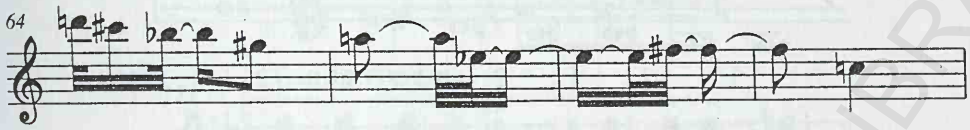
Voi încerca să subliniez şi pentru acest fragment modul de transpoziţie limitată căruia i s-ar înscrie desfăşurarea organizată a înălţimilor:

Pare a fi atins iar totalul cromatic. Extrăgând însă elementele primului motiv, remarc:

Pot considera o combinație a modului 3 cu modul 5, pe o înșiruire de 9 sunete, ca în cazul celui de al 3-lea mod. Subliniez combinația T-ST-ST de trei ori în cazul modului 3 (aici fiind doar o dată apelat) și pe cea de ST-3M-ST de două ori în cazul modului 5 (aici redus la o singură apariție).

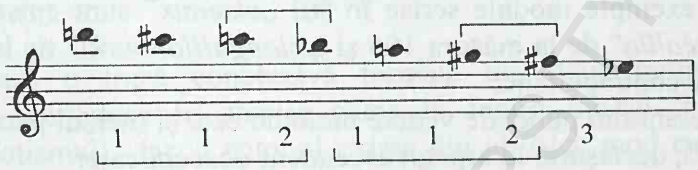
Acest motiv „*alba*" este suprapus cu un alt motiv melodic de influență hindusă: „*laksmîça*" (pe a doua linie), vorbind aici, fără teama de a greși, de un polimodalism evident:

Din această scriitură pe verticală putem extrage sunetele constitutive ale gamei pentatonale:



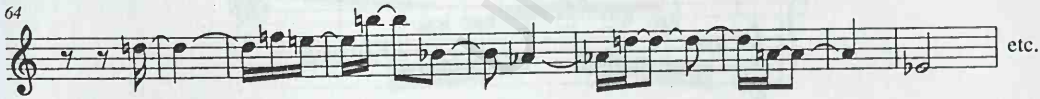
ceea ce corespunde în mare măsură modului 1 cu transpoziție limitată.

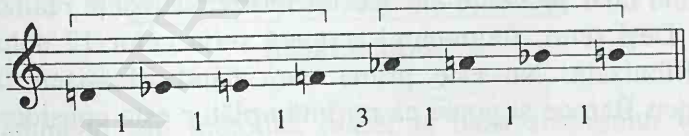
Modul de înălțimi și intensități de la măsura 64 este următorul fragment căruia îmi propun să-i acord o atenție specială:

„*Mode de durées, de hauteurs et d'intensités*" este un contrapunct triliniar (la 3 voci) care are la bază setul de 12 note. Principiul seriei este ca nici

un sunet să nu fie repetat înainte de a fi epuizate cele 12 note cromatice ale setului. Voi ilustra cele afirmate citând prima linie melodică a fragmentului:

Tot ceea ce urmează se va baza pe următoarele 7 înălțimi:

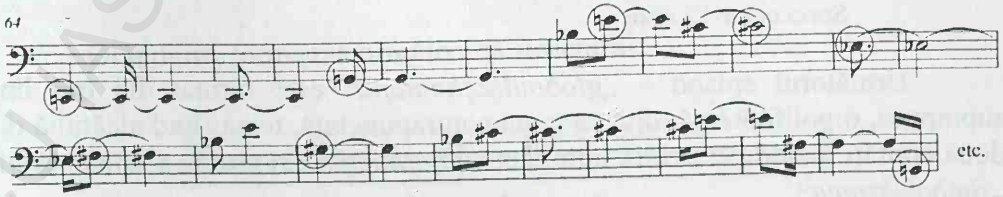


care aduc profilul modurilor antice eline prin poziționarea motivului în sens descendent şi care amintesc parțial structura celui de al 3-lea mod cu transpoziție limitată.

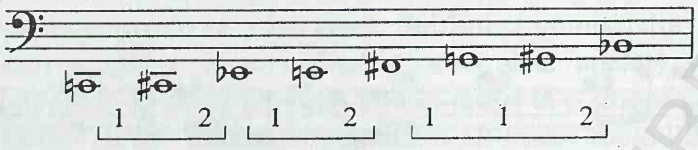
Cea de-a doua linie melodică se formează pe un număr fix de elemente.

Simplificând:



Un şir de 8 sunete organizate în două tetracorduri cromatice despărțite de o 3ță mică, ceea ce ne trimite spre al 4-lea mod al lui Messiaen şi totodată spre simetria modurilor antice.

Ultima linie melodică, cel de-al doilea contrapunct, este şi linia basilor:

BCU CLUJ CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

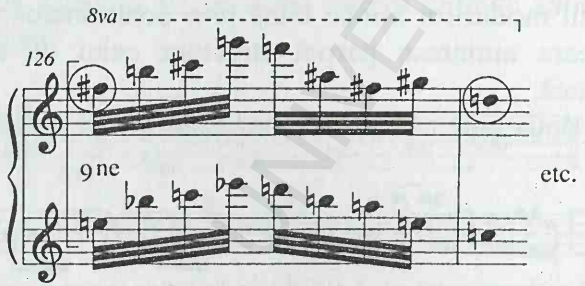
Adică:



Modul de 8 sunete alcătuit dintr-o combinație de mod 2 în prima jumătate (bazat pe relația st–t), cu modul 3 (bazat pe combinația st–st–t).

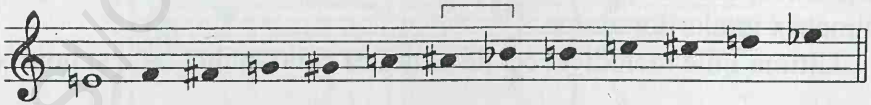
Alte exemple modale scrise în stil „*oiseaux*" sunt episoadele numite „*doubléafloréalîla*" de la măsura 106 și „*trianguillonourkî*" de la măsura 116, ambele scrise contrapunctic.

Interesant din punct de vedere melodic este și mersul paralel de 9ne de la măsura 126, desfășurat în arpegii ascendent-descendente:



Proporțiile intervalice interioare sunt respectate identic, măsurile următoare fiind doar secvențe ale acestui motiv, secvențe realizate la distanțe de 3țe mari. Deși scurt, fragmentul acoperă seria celor 12 note cromatice în scriitură polifonizată. Nu este prima oară când Messiaen face aluzie la perioada Epocii Baroce și poate că nu întâmplător este considerat un Bach al secolului XX.

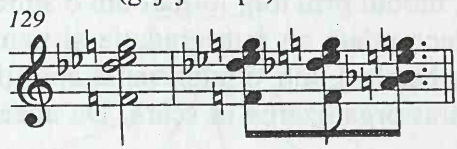
Totalul cromatic



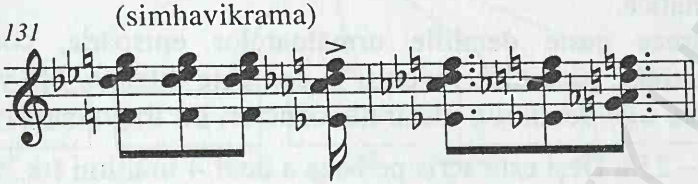
Seria celor 12 note

Următorul episod – „*globouladjhamapâ*" este format din trei linii suprapuse, o polifonie gândită ca temă contrapunctată, tema fiind alcătuită din două entități melodice: prima intitulată „*gajajhampa*" și cea de a doua numită „*simhavikrama*".

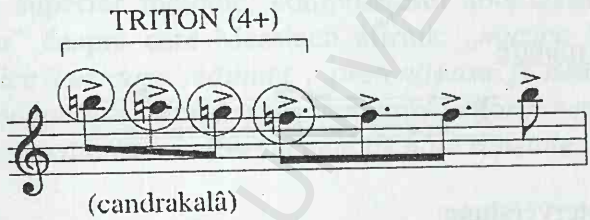
(gajajhampa)



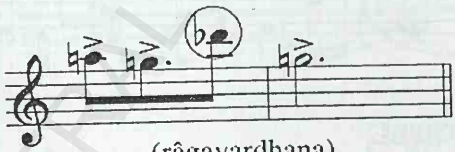
(simhavikrama)



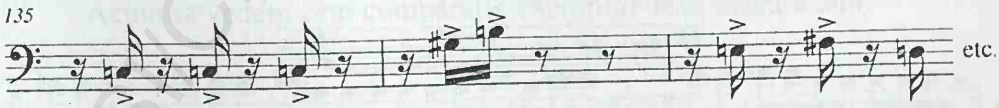
Urmează o frază concluzivă formată din două motive melodice personalizate, ce aduce în atenție gama în tonuri întregi (pentatonia ce sugerează exotismul), dar și tritonul extras din al 7-lea mod cu transpoziție limitată (având în alcătuire 4ta + sau 5ta -):

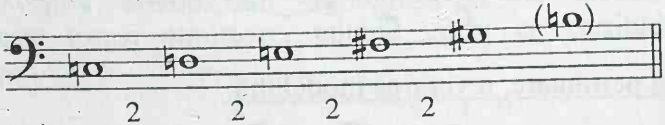


(candrakalâ)



(râgavardhana)

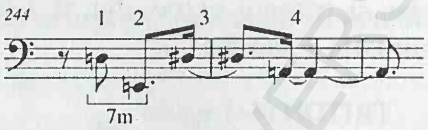
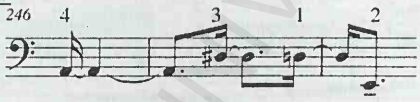
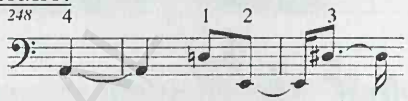
Contrapunctul său melodic, plasat la baza sistemului tri-liniar, este scris într-un mod cu transpoziție limitată:

Orânduite, formează următoarea structură:

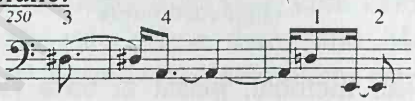


BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

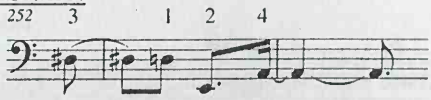
Adică modul 1, modul prin ton, format din 6 sunete.

Măsura 140 aduce odată cu retrogradația și gama cromatică sau seria celor 12 note (ex.: linia basilor), într-o interesantă apariție a notelor cromatice, care nu urmează neapărat organizarea în scară. De aceea o numesc „serie" și nu gamă cromatică.

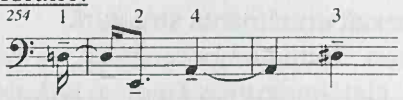
Voi trece peste detaliile următoarelor episoade, considerându-le aspecte deja expuse până aici, reveniri în contexte diferite. Mă voi opri totuși asupra *tehnicii interversiunii,* ilustrată concret în fragmentul cuprins între măsurile 244 – 258. Deși este scris pe baza a doar 4 înălțimi (re♭, mi♭, re # și la♭) în cheia basilor, O.Messiaen dovedește o mare fantezie în varietatea permutărilor abordate aici:

Prima permutare

A doua interversiune:

A treia interversiune:

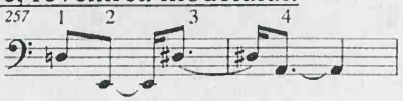


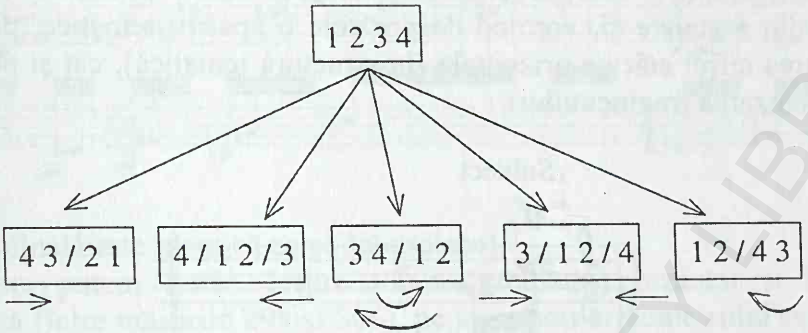
A patra interversiune:



A cincea interversiune:

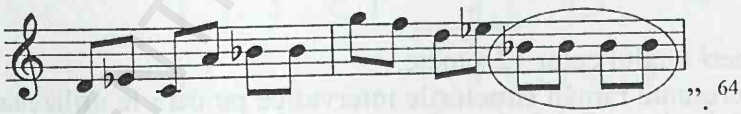


Ultima permutare, revenirea modelului:

Deci:



În aceste ipostaze a epuizat toate variantele posibile într-o mulțime, al cărei nucleu 1–2 nu se spațializează, ci doar se deplasează. Nucleul este intervalul de 7-mă mică descendentă, Messiaen dovedind încă o dată preferința pentru cifra 7, cifra perfecțiunii.

În planul superior melodic, compozitorul abordează o melodie tipic hindusă, o „*râga*" despre care Messiaen afirma: „*muzica hindi abundă în contururi melodice curioase, căutate , pretențioase şi neaşteptate, pe care improvizatorii indigeni le repetă şi le variază conform regulilor râga. Iată două exemple fermecătoare care se încheie pe note repetate:*

Sau

„ [64]

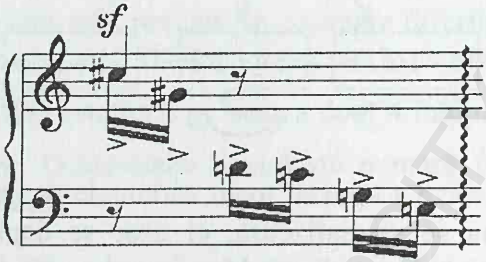
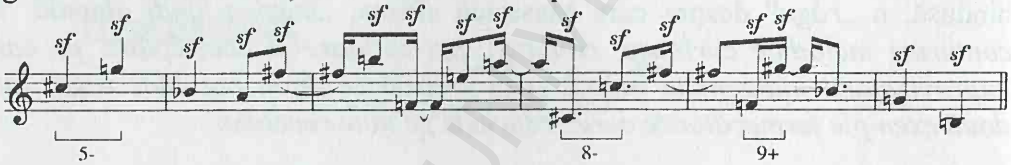
Acum să vedem prin comparație exemplul de la măsura 244:

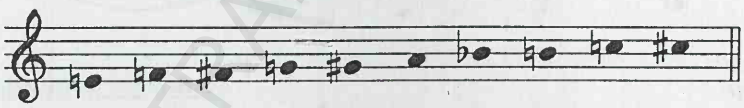
Cu excepția diferențelor de durate şi de distanțe intervalice, asemănarea este totuşi uimitoare, putând vorbi cu certitudine despre o structură „*râga*".

[64] *Messiaen, O.* – op.cit., cap. VIII, pg. 26

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

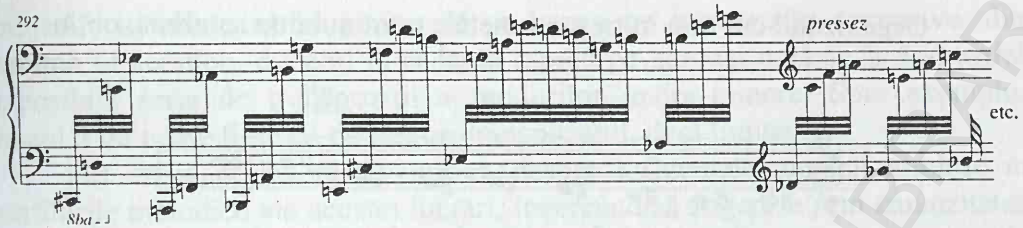
Canonul la 6 voci survenit la măsura 259 aduce un subiect descendent, alcătuit din 6 sunete şi, vorbind despre cele 6 apariţii tematice, pot observa exploatarea cifrei atât pe orizontală (în structura tematică), cât şi pe verticală (în polifonizarea fragmentului).

Subiect

Melodia superioară ce rezultă din polifonie ajungând până la aglomerarea din *stretto*, care are următorul profil:

Din care ar rezulta gama cromatică:

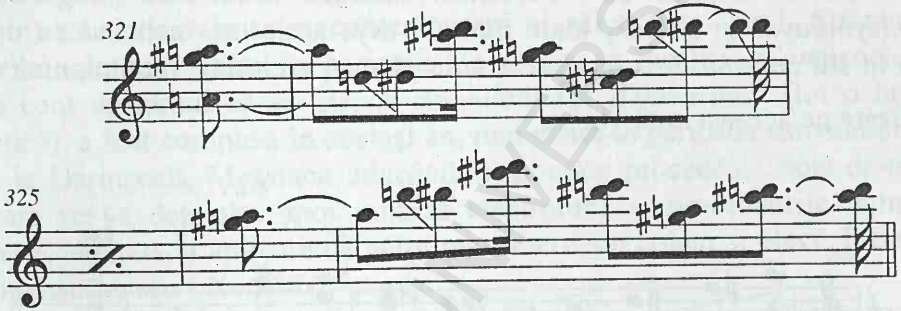


fără a acoperi totalul celor 12 sunete.

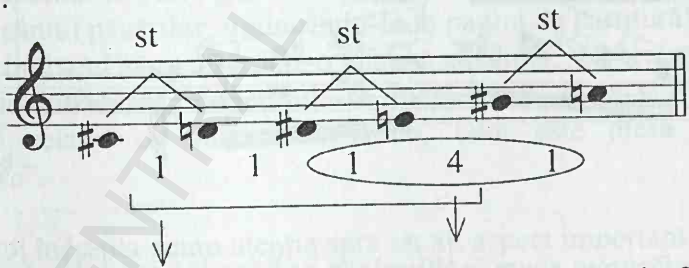
Interesante rămân structurile intervalice pe care le utilizează Messiaen, reţinându-mi atenţia intervalele micşorate de 5tă şi 8vă, precum şi 9na mărită, extrem de dificil de reliefat în amalgamul sonor al celor 6 voci suprapuse. Păstrează tehnica de tip Baroc şi mai departe, Messiaen prezentând şi procedeul secvenţial (măsurile 269 – 272 sau 274 – 275).

Următorul pasaj pe care doresc să-l aduc în prim-planul cititorului este fragmentul de la măsurile 292-297, care îmi aminteşte de pasaje similare întâlnite în lucrările lui Cl. Debussy (cum ar fi piesa „*Jardins sous la pluie*" din Suita pentru pian „*Estampes*"). O vâltoare ascendentă, ce scoate din întunecimi o viitoare melodie dominantă, ceea ce mă trimite cu gândul chiar şi la muzica lui A. Skrjabin. Să urmărim puţin profilul melodic al acestui pasaj:

(Scriitura finală este identică celei debussiene).

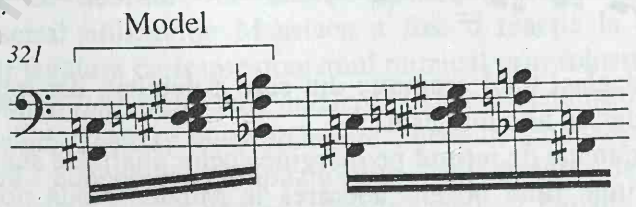
Aici putem vorbi despre totalul cromatic prezentat şi în gamă ascendentă (între măsurile 298 şi 306), pe un suport armonic solid ce conduce spre fragmentul melodic modal „*doubléafloréalîla*":



Adică:

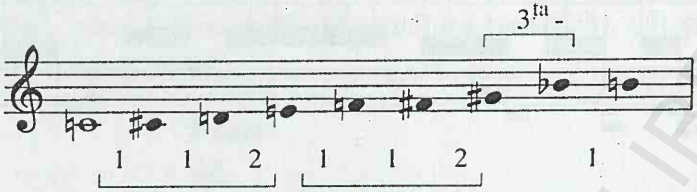


din modul 5 (de 6 sunete); din modul 7, unde 2 (tonul) este înlocuit cu 4 (3ța M), în timp ce linia însoțitoare este dezvoltată armonic pe baza totalului cromatic, într-o formulă melodică repetitivă.



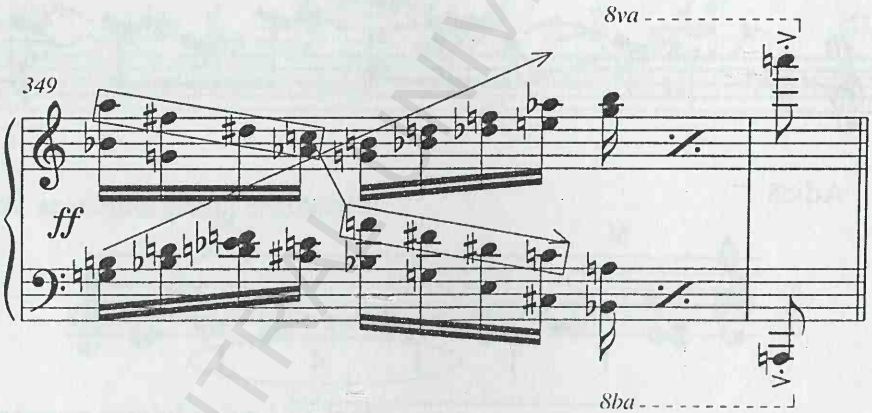
Respectând modelul de 15 ori la rând. Poate fi o prefigurare a muzicii minimaliste? Tot ce se poate.

Organizând din nou în trepte sunetele conținute de acorduri, obțin:



Adică modul 3 cu transpoziție limitată. Putem deci vorbi despre un nou fragment polimodal, care se constituie într-un exemplu de gândire şi de limbaj specific autorului.

De la măsura 327 Messiaen readuce citate din „*râgarhanakî*", „*Cantéyodjayâ*" şi „*alba*", toate melodii deja amintite, încheind cu o scurtă codă în stil „*oiseaux*", o intersectare de planuri melodice (contrapunct dublu) finalizate pe aceeaşi notă la♮.



Să desfăşurăm acum înălțimile în ordinea lor ascendentă:

Rezultă acelaşi total cromatic din care a debutat, dar într-un alt profil melodic şi mai ales cu alte înțelesuri.

Ceea ce rămâne de reținut pe marginea celor analizate sunt:

1) În primul rând observ aderarea la Muzica Nouă prin serialismul abordat sub diferite aspecte şi în diferite momente ale piesei, fie prin utilizarea totalului cromatic, fie prin modurile cu transpoziție limitată al căror creator a fost. O.Messiaen a realizat un sistem de 7 moduri octaviante „în transpoziție

BCU IASI CENTRUL UNIVERSITAR LIBRARY

limitată", intitulate astfel pentru că se bazau pe transpoziții succesive, din semiton în semiton, ducând la căderea rapidă pe aceeași notă și făcând astfel imposibilă seria de transpoziții a modurilor major-minore. Spre exemplu, modul 2 nu poate fi decât de trei ori transpozabil, deci limitat.

2) În al doilea rând, vorbim despre influențele muzicii hinduse în profilurile melodice ale acestei lucrări, încercând să sugereze prin sinuozitatea liniilor, afluxul semitonurilor și opririle bruște, adică tocmai caracteristicile „*râga*"-urilor indiene.

3) În al treilea rând, pot menționa atenția pe care o acordă autorul tradiției, prin atingerile fine pe care le aduce modelelor medievale și baroce, prin influențele acceptate datorate admirației pe care o poartă unor limbaje novatoare ale precursorilor săi (cum au fost Cl. Debussy, M. Ravel sau A. Skrjabin) sau chiar ale unor contemporani ai săi (cazul lui I. Stravinski). Căutările sale sunt vaste în perioada de scriere a lucrării „*Cantéyodjayâ*", ținând cont de faptul că și „*Mode de valeurs et d'intensités*" (tot o lucrare pianistică), a fost compusă în același an, mai exact în perioada estivală în care preda la Darmstadt, Messiaen aducând ca noutate procedeul „notă-de-notă", din care se va dezvolta apoi muzica electronică și procedeurile numerice abstracte, aspirate și aplicate de către mai tinerii săi colegi și elevi: P.Boulez, K.Stockhausen sau I.Xenakis.

4) În al patrulea rând, observ frecvența cu care apelează aspectele ilustrative în melodiile sale, găsind deseori în invenția melodico-armonică o alternativă la cântul păsărilor, traducându-le în pagini de partitură.

Deci: limbajul său, chiar într-o analiză succintă, se prezintă a fi extrem de vast și de interesant, dovedindu-se inepuizabil chiar și într-o lucrare instrumentală relativ de mici dimensiuni, cum este piesa pentru pian „*Cantéyodjayâ*".

Îmi voi îndrepta acum atenția spre un alt aspect important al tehnicii de compoziție din această lucrare anume: **armonia.**

Tendința în scriitura compozițională este la O.Messiaen, aceea de a atinge sonorități ample prin utilizarea totalului cromatic obținut din suprapunerea de acorduri în diferite tonalități sau moduri. De altfel, modalismul serial utilizat de Messiaen a fost o reacție la cel dodecafonic, păstrând chiar legătura cu Impresionismul muzical prin folosirea hexatoniei. În lucrarea „*Tehnica limbajului meu muzical*" O.Messiaen intitulează capitolul al 13-lea „*Armonie, Debussy, note adăugate*", ceea ce sintetizează mai bine decât orice analiză concepția compozitorului cu privire la importanța și caracteristicile armoniei în arta sa. Claude Debussy rămâne pentru Messiaen un precursor demn de toată prețuirea sa. Admiră la el combinațiile de 7me și 9ne nerezolvate, agregatele sonore de cvarte și cvinte în mers paralel, structurile hexatonale:

„La ascensiunea lui Cl.Debussy vom vorbi despre apogiaturile fără rezolvare, despre notele de pasaj fără final etc. Le găsim ca efect în primele sale lucrări. În Pelléas şi Mélisande, în Stampe, Preludii, Imagini pentru pian, utilizează note străine fără nici o pregătire sau rezolvare, fără accent expresiv particular... Aceste note menţin un caracter de intruziune, de supliment: albina în floare! ... Sunt note adăugate. Cea mai utilizată dintre aceste note este sexta adăugată. Rameau a prezentat-o; Chopin, Wagner au utilizat-o (şi de asemenea mai mulţi autori de un temperament amabil şi superficial, în special Massenet şi Chabrier, ceea ce demonstrează la ce nivel este naturală!). Debussy şi Ravel au instalat-o definitiv în limbajul muzical."[65]

Ridicându-se pe acest filon armonic, el însuşi observând cât *„este de curioasă, de la Orfeu şi extraordinarele Madrigale de Monteverdi, evoluţia ştiinţei armonice de la un compozitor la altul"*[66], O.Messiaen contribuie simţitor la dezvoltarea limbajului armonic prin inventarea acelor *„grappes d'accords"* – adică „ciorchini acordici", prin experimentarea efectelor rezonanţei (amintind că *„Paul Dukas vorbea deseori despre acestea. Efecte de pură fantezie, asimilabile printr-o foarte îndepărtată analogie fenomenului rezonanţei naturale"*[67]) sau prin utilizarea acordurilor de cvarte.

„Dorinţa mea secretă de somptuoasă feerie în armonie m-a împins către aceste săbii de foc, aceste luciri tăioase, aceste curgeri de lavă albastru-portocalie, aceste planete de turcoaze, aceste violete, aceste grenauri de arbori pletoşi, aceste rotiri de sunete şi culori confuze de curcubeu despre care vorbesc cu afecţiune în Prefaţa Cvartetului meu pentru Sfârşitul timpurilor; o asemenea efervescenţă de acorduri trebuie a fi neapărat filtrată: este instinctul sacru al armoniei naturale şi adevărat, veritabil, care singur s-ar putea amplifica."

Prin aceste mărturii, O.Messiaen ne ajută foarte mult în înţelegerea demersurilor sale armonice, aspecte de o mare importanţă în formarea limbajului său muzical. Acordurile diatonice încă utilizate în primele compoziţii apar deja cu funcţiile slăbite sau chiar anulate prin aşezarea lor în cadrul modurilor cu transpoziţie limitată.

Originea armoniei sale nu îşi trage sevele doar din muzica lui Debussy, Ravel şi Dukas, ci şi din cea a perioadei jazzistice interbelice în ceea ce priveşte acordul cu sextă adăugată (în ciuda faptului că nu era un admirator al acestui stil muzical), precum şi din cultura muzicală non-vestică, în special muzica din Bali şi cea hindi. Acordurile sale sunt un eveniment total prin ele însele, creând o atmosferă armonică. La O.Messiaen nu există posibilitatea unei armonii dominante, obţinând cadenţe prin utilizarea tritonului descendent

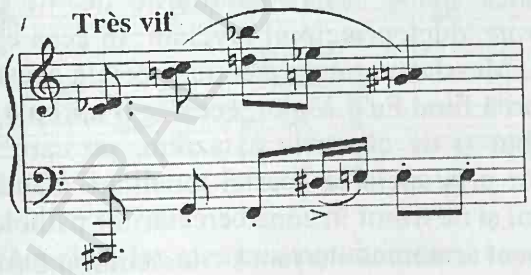
---

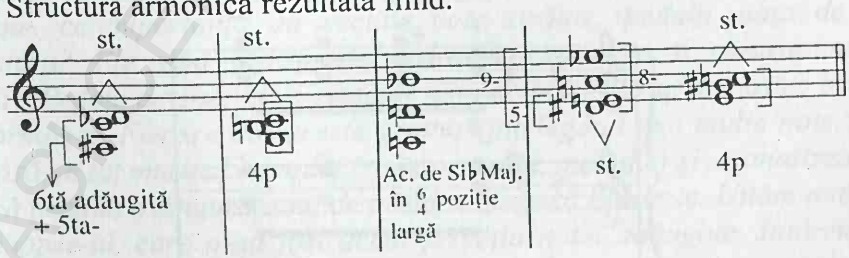
[65] *Messiaen, O.* – op.cit., pg. 40
[66] *idem.*
[67] *idem.*

rezultat din modurile sale favorite, modul 2 şi modul 3. Armonia sa este de tip imobil, fiind evocatoare (citând frecvent tipare raveliene, stravinskiene sau honeggeriene) şi exotică, dovedind o preferinţă pentru armoniile clare, strâns legate de acorduri sau de armonicele naturale. Intenţia sa era de a reflecta impresiile de culoare cu claritate şi putere, impresii ce depind de armonie în mare parte.

„*Cantéyodjayâ*" abundă în impresii exotice, apropiindu-se deseori de atmosfera muzicii lui Debussy, Ravel sau Stravinsky, aplicând propriile descoperiri armonice pornite din tradiţia bisericească şi cea Barocă, fiind inventatorul *litaniei* armonice, „*adică un fragment melodic de două sau mai multe note repetat cu armonizări diferite*" – explică Messiaen (aşa cum vom vedea în fragmentul „*doubléafloréalîla*"). Apar şi superpoziţionări de cvarte şi cvinte perfecte, micşorate şi mărite, acordurile apogiaturate stil Ravel, melodii acompaniate stil „*oiseaux*" şi acorduri formate pe baza sunetelor ce alcătuiesc modurile sale transpozitorii. De altfel scriitura armonică este frecvent alternată cu cea la unison, ceea ce simplifică analiza partiturii.

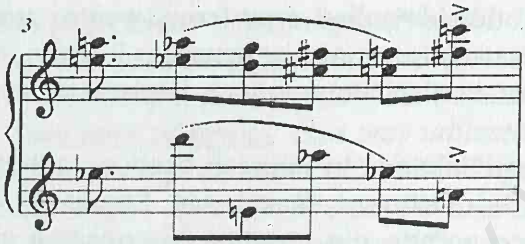
Tema „*Cantéyodjayâ*" este de tip armonic, fiind fundamentată pe două motive contrastante:

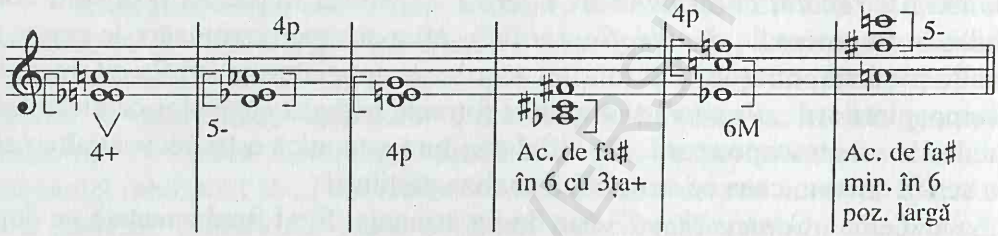
Motiv 1

Structura armonică rezultată fiind:



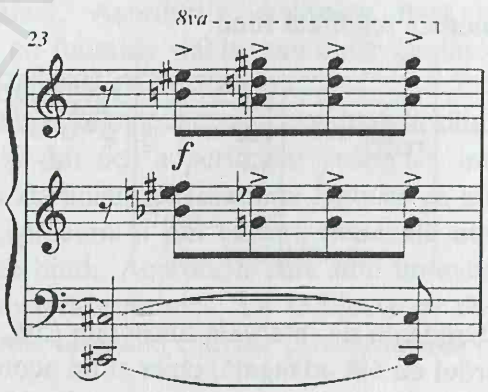
Observăm abundenţa de intervale micşorate (5te, 8vă şi 9nă), acorduri de 4te perfecte, acordul cu 6tă adăugată, chiar şi un acord tonal de Si *b* Major în răsturnarea a doua, spaţializat, acoperind seria celor 12 sunete cromatice.

Al 2-lea motiv:



Adică:

Construit pe acelaşi principiu al acoperirii celor 12 sunete cromatice, şi acest fragment abundă în intervale de 4tă (perfectă şi mărită), de 3ță şi 5tă micşorată, dar şi de acorduri tonale de fa# minor în răsturnarea întâi, spațializate. Aş putea spune despre acordurile de 4te că sunt obținute ca *acorduri apogiaturate*, după principiul ravelian. În ceea ce priveşte acordurile de fa# se pare că O.Messiaen arăta o atenție specială acestui centru sonor, din cadranul tonal favorită fiind Fa # Major, ceea ce îl apropie din punct de vedere estetic de A.Skrjabin şi de căutările extazului, pe care ambii au dorit să-l atingă în muzica lor prin apelarea acestei tonalități. Căutările țin de aspectul referențial al muzicii şi ne trimit în zona cercetărilor psihologiei muzicale.

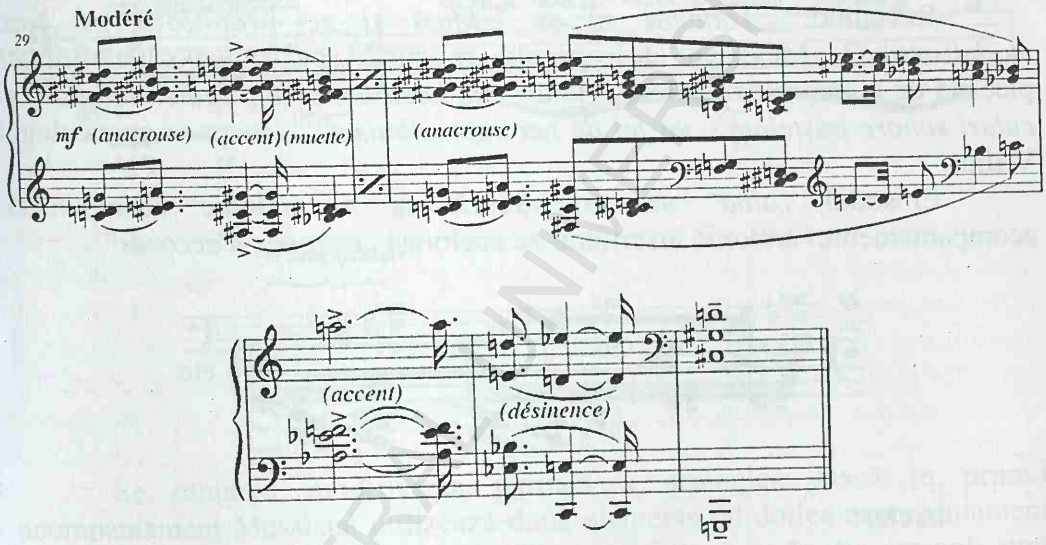
Un alt moment armonic interesant este cel de la măsura 23:



BCU IASI CENTRU UNIVERSITY LIBRARY

Ar rezulta acele "*grappes d'accords*" specific messiaeniene:

Subliniez 3ța major-minoră (întâlnită frecvent în muzica lui B.Bartók) şi 7ma mobilă a primului acord, în timp ce al doilea acord aminteşte 5ta micşorată şi 6ta adăugată, precum şi 9na mică şi 10ma micşorată.

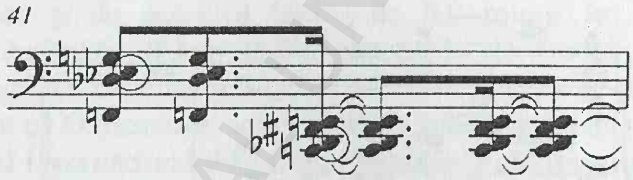
Următorul fragment, „*râgarhanakî*", este extrem de incitant din punct de vedere armonic.

Adevărate conglomerate sonore, acorduri apogiate tip Ravel, *„disonanțe sau note străine este tot una. Şi, în această multitudine de note adăugate, ce importanță au vechile note străine: pedala, nota de pasaj, apogiatura? Ele sunt indispensabile vieții expresive şi contrapunctice a muzicii...Pedala devine: grup-pedală; nota de pasaj: grup de pasaj; broderia: grup-broderie. Fiecare din aceste grupuri înțelegând mai multe note străine, formează un tot muzical complet (ritm, armonie, melodie) şi se analizează ca o singură pedală, o singură notă de pasaj, o singură broderie. Uităm anticipația şi echappée-ul, care n-au fost decât profeția notei adăugate. Întârzierea de asemenea s-a şters puțin câte puțin devenind apogiatură. Aceasta din urmă, cea mai importantă şi expresivă dintre notele străine de origine clasică, a devenit combinația anacruză – accent – dezinență."*[68] Această lămurire adusă chiar de către O.Messiaen este mai mult decât clarificatoare pentru pasajul mai

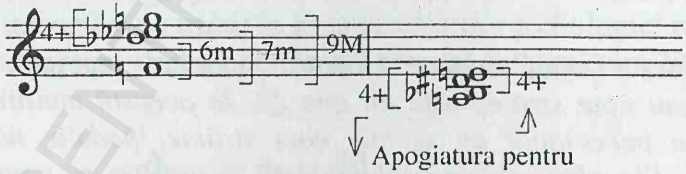
[68] *Messiaen, O.* – op.cit., cap.XV, pg. 48

sus menționat, fiind motivul pentru care am și insistat asupra acestuia. Este de reținut gândirea armonică bogată, complexă, fiind rezultatul unei conglomerări sonore, compozitorul fiind mai mult preocupat de efectul și de culoarea pe care o obține prin utilizarea armoniilor. De altfel se știe faptul că Messiaen „vedea" sunetele în culori și acordurile ca „pete de culoare", fenomen numit de știința medicală „*synopsie*"[69].

Ca o paranteză, profesorul dr. Alexandru Leahu de la Universitatea de Muzică din Bucureşti combate ipoteza, considerând „sinopsia" un diagnostic eronat în ceea ce-l privește pe Messiaen, ale cărui audiții colorate s-ar fi născut din zona volitivă și din dorința compozitorului de a transforma muzica într-un limbaj nou: acela al culorilor.

Revenind: „*Armonia sa se edifică și se ordonează pe baza modalismului*", Messiaen descoperind modurile cu transpoziție limitată plecând de la improvizația la claviaturi „*pe baza noilor agregate, înlănțuiri și culori sonore pastelate – un fel de neoimpresionism*"[70], susținea muzicologul V.Iliuț.

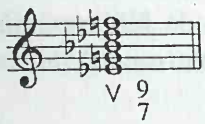
Episodul „*alba*" se structurează ca o melodie acompaniată, acompaniamentul armonic înscriindu-se aceloraşi „*grappes d'accords*".

În clar:



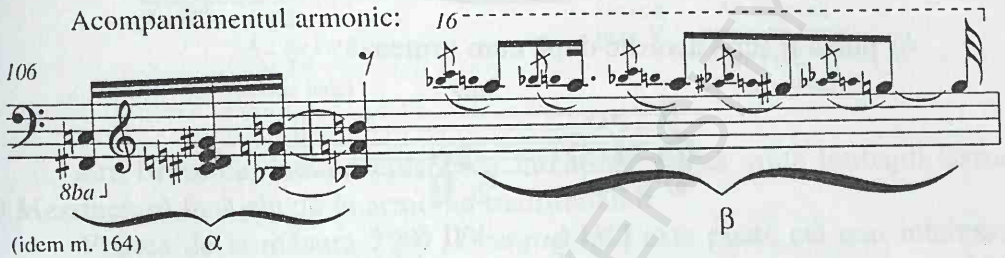
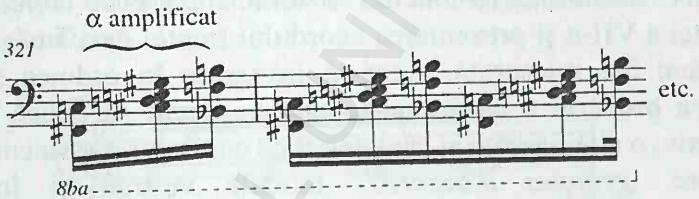
Dar ar putea fi interpretat și ca un acord ascuns de 7mă de dominantă în răsturnare cu 9nă, într-o posibilă tonalitate La *b* Major:

---

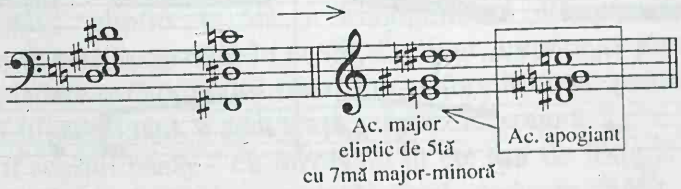
[69] *sinopsia* – audiția colorată, este o manifestare a *sinesteziei*. Aceasta din urmă (etimologic de proveniență elină: *aisthesia*=percepere simultană) este un fenomen psihic în care acțiunea stimulilor corespunzători unui anumit simț este evocată prin imagini corespunzătoare, proprii altui simț. Cel mai frecvent fenomen este cel numit sinopsie, când unor anumite elemente acustice li se asociază diferite culori. I.Stamatoiu consideră că este o tulburare de sensibilitate constând din apariția unei duble senzații după o singură excitație, a doua senzație apărând într-o regiune apropiată sau la distanță de regiunea excitată („Dicționar de psihologie", Ed. Universității, București 1979)

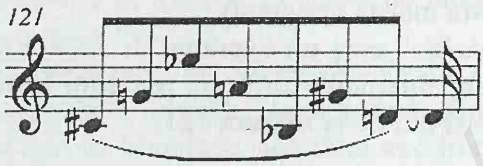
[70] *Iliuț, V.* – op.cit., pg. 109

, în care 5ta se adaugă odată cu apariția celui de-al doilea acord (în fapt 4ta mărită apogiată).

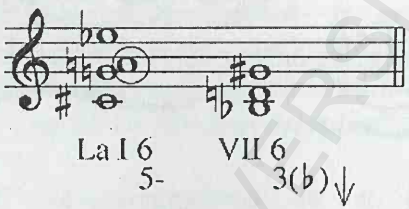
„*Doubléafloréalîla*" este un exemplu de <u>*litanie armonică*</u>, melodia sa fiind însoțită de acompaniamente diferite, așa cum apare la măsurile 106 și 164, în contrast cu episodul de la măsura 321.



Se remarcă modificarea parțială a armoniei. Dacă în primul acompaniament Messiaen utilizează două elemente, al doilea acompaniament reprezintă dilatarea primei celule α din armonia temei. Aceste armonii sunt bazate pe 5te în mers paralel și apogiaturi incluse în „*grappes d'accords*" sau chiar scrise, conform tradiției ornamenticii (ca în elementul β), ca adevărate clustere.

Doresc să-mi îndrept acum atenția și asupra unui pasaj edificator pentru scriitura messiaeniană. Este vorba despre trecerile bruște de la mișcarea verticală, acordică, la cea orizontală, melodică. Pasajul de la măsura 120 este o mișcare armonică de 5te și 4te (în planul superior) cu 2de și 6te (în planul inferior), format fiind din două acorduri:

BCU IAȘI - CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

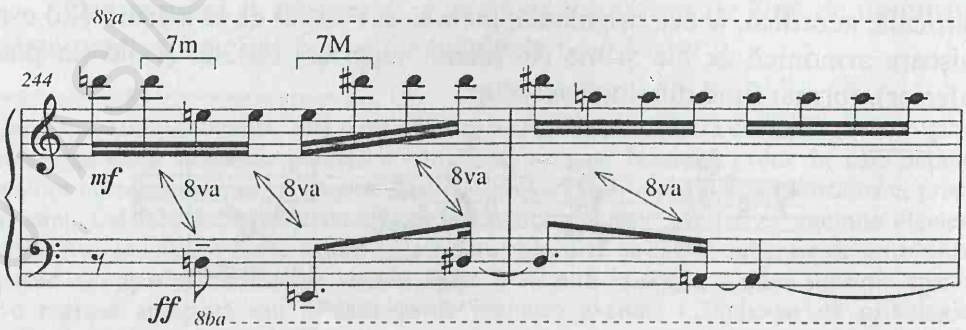
Ar fi o posibilitate în interpretarea celui de-al doilea acord ca „acord apogiant" pentru un acord de 7mă de dominantă, eliptic de 5tă, cu 7mă major-minoră, urmând o rezolvare în La Major, rezultând acea nuanță *bleu-orange* despre care vorbea O.Messiaen.

Ar putea fi scris acordic după cum urmează:



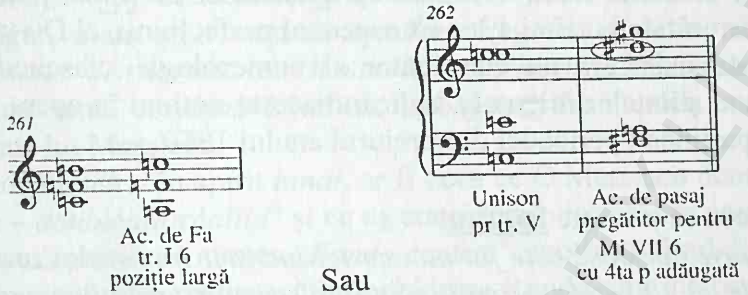
Observ sensibilizarea intensă a tonicii La prin coborârea 3ței din acordul treptei a VII-a și prezentarea acordului treptei I cu 7mă, în răsturnarea întâi conținând 5tă micșorată. Această inversare în ordinea sensibilei sau apogiaturii ca broderie a unui acord, nu face decât să aducă modificări în planul expresiv, o altă noutate și caracteristică a stilului messiaenian.

Despre „*grappes d'accords*" modale vorbim și în fragmentul „*globouladjhamapâ*" de la măsura 129. În ceea ce privește „*collinâlaya*" (măsura 198), pare că autorul urmărește să obțină un anumit efect acustic (tangente aluzive la rezonanța naturală), decât unul strict armonic.

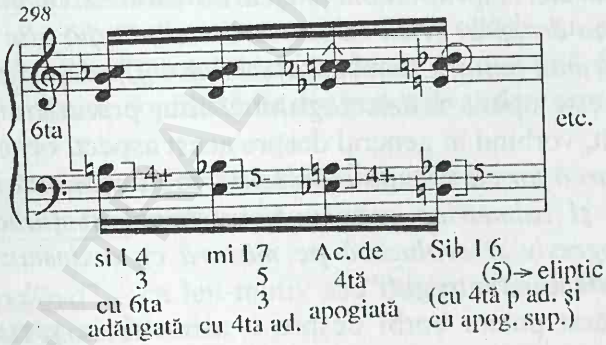
De interes din punct de vedere armonic este și episodul „*Vif*" de la măsura 244: o melodie plasată în gravul claviaturii, acompaniată prin intervale melodice ostinate de 7me minor-majore, obținând un mers de 8ve paralele într-o ingenioasă camuflare armonică, efecte dragi lui Messiaen în dorința sa de a eluda legile vechii tradiții muzicale.



Canonul la 6 voci aduce în centrul său armonic, acorduri de 3 şi 4 elemente după cum urmează:



Era firesc ca, într-un episod ce intenţionează să imite limbajul Baroc, O.Messiaen să facă aluzie la armonia tradiţională!

Puntea de la măsura 298, „*Presque vif*", este poate cel mai interesant moment armonic al piesei, fiind realizat într-o mişcare contrară, pe baza 4te-lor şi 5te-lor completate acordic în sopran, într-un traseu cromatic ascendent deja analizat.

Citim printre aceste „*grappes d'accords*" şi unele tonalităţi, fragmentul respectiv putând fi interpretat drept unul tono-modal. Armoniile abundă de 4 + şi 5 – atât de dragi lui Messiaen, sugerând pe rând tonalităţi de si minor pe acord de 7mă cu 6tă adăugată, apoi subdominanta sa: mi minor pe acord de septimă cu 4tă adăugată; un tranzitoriu acord apogiat pe 4 + şi Si *b* cu 7mă în răsturnarea întâi, eliptic de 5tă şi îmbogăţit cu 4tă perfectă cu rol de apogiatură superioară încastrată în acord. Desigur, intenţia compozitorului era aceea de escaladare a cadranului tonal într-o formă nouă, pentru a evidenţia fixarea pe fa#-ul culminant, o adevărată „explozie" sonoră.

Înfrăţit acestui pasaj – cu rezolvare în cei trei de forte ai fragmentului „*doubléafloréalîla*" – este şi pasajul final (măsura 349), cu aceleaşi

caracteristici, conducând însă spre un sfârşit necunoscut, exaltat, reamintindu-mi de finalul avântat şi extatic al Sonatei a 5-a de Al.Skrjabin. Olivier Messiaen apelează o combinaţie originală de cluster cu acord clasic, ducând spre unisonul final, 8va perfectă dilatată *in extremis*, poate un elogiu adus ideii de unitate şi cifrei 1, ca alt aspect al perfecţiunii, al Divinităţii. Să nu uităm că Messiaen era un cunoscător al numerologiei, fascinat de studiul Kabbalei şi al ştiinţelor orientale, aplicând aceste noţiuni în opera sa, mai ales în creaţia aparţinând perioadei dimprejurul anului 1950.

În ceea ce priveşte **forma**:

„Foarte curioasă este forma acestei lucrări: un rondo care, în centrul său cuprinde un alt rondo, primul incluzând structuri melodico-armonice fixe: Cantéyodjayâ alcătuită din cinci măsuri, constituită ca un refren, şi alte trei structuri mobile – djayâ (la măsura 6), râgarhanakî (la măsura 29) şi alba (măsura 41), iar în concluzia acestui rondo apare un sistem ritmic străin muzicii hinduse: un mod de durate, de înălţimi şi intensităţi notate pe trei portative (la măsura 64) fără nici un fel de explicaţie!

Rondoul central (care începe la măsura 129, Modéré, presque vif) cuprinde globouladjhamapâ, o juxtapunere a patru ritmuri diferite, o gamă cromatică de durate, suprapunând mişcarea directă (mâna stângă) şi cea retrogradă (mâna dreaptă) şi un canon la 6 voci. După alte evoluţii lucrarea se încheie cu refrenul iniţial Cantéyodjayâ (Trés vif), alba şi o Coda."[71]

Aceasta este opinia muzicologului V.Iliuţ privitoare la forma lucrării de faţă. Mai mult, vorbind în general despre acest aspect, observa:

„Se remarcă forma variată a pieselor, predominantă fiind succesiunea părţilor atipice şi asimetrice concepute ca formanţi (adică: formă ce se construieşte progresiv şi evoluează pe măsură ce avansează în perceperea unei opere, determinând întregul)".[72]

Cu adevărat putem vorbi despre o asimetrie a piesei declarată prin numărul de măsuri atribuite în general fiecărei teme în parte, dovedind o predilecţie pentru numerele impare. Măsurile sale nu sunt niciodată delimitate prin sistemul clasic de cifre, vorbind aici despre măsuri ce se dilată sau se diminuează în funcţie de importanţa momentului, transmiţând un oarecare dezechilibru prin asimetriile apelate, asimetrii inacceptabile în vechea tradiţie, şi care vin din acelaşi farmec al imposibilităţilor admirat de O.Messiaen. Piesa, alcătuită din 350 de măsuri, conţine trei mari unităţi, prima şi ultima fiind parţial comune, ceea ce ne duce cu gândul la o formă tri-partită, putând însă considera şi o formă-sonată sau chiar rondo-sonată. Astfel, am gândit:

---

[71] *Iliuţ, V.* – op.cit., pg. 97
[72] *idem*, pg. 94

- „*Cantéyodjayâ*" ca temă principală;
- „*djayâ*" = punte;
- „*râgarhanakî*" = [a]-ul grupului tematic secund;
- „*alba*" = [b] -ul aceluiaşi grup tematic.

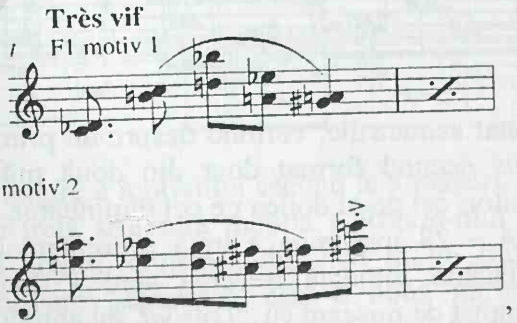
Desigur, n-am ştiut cum să încadrez fragmentul de la măsura 64 – „*Modéré (mode de durées, de hauteurs et d'intensités)*" – care ar fi o intervenţie ca temă concluzivă într-un limbaj specific muzicii occidentale şi contemporane lui Messiaen.

O nouă temă – în spirit *hindi*, ar fi ceea ce O.Messiaen denumeşte prin „*1er refren – doubléafloréalîla*" şi eu aş considera-o intrarea în ceea ce acelaşi muzicolog sus menţionat numea „*Rondo central*", motivată fiind de culminaţia pe care compozitorul o realizează în închiderea Rondo-ului interior pe aceeaşi temă: „*doubléafloréalîla*". Ca atare, tot acest interior poate coincide cu o Dezvoltare dintr-o formă sonată, găsind aici atât citate din teme deja prezentate, cât şi elemente de noutate, cum sunt: „*trianguillonouarkî*" de la măsura 116, „*globouladjhamapâ*" de la măsura 129, „*collinâlaya*" – la măsura 197 sau episoadele „*Vif*" – măsura 243 şi „*Canon à 6 voix*" de la măsura 258 ş.a.m.d. .

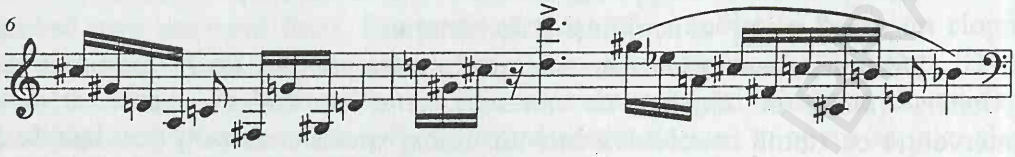
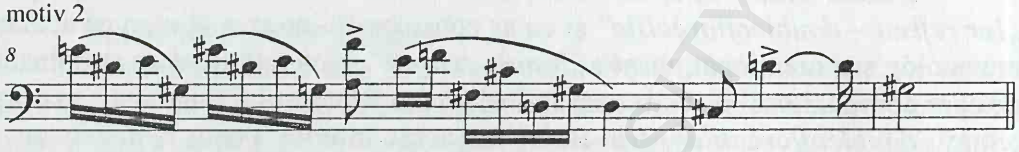
O Repriză s-ar instala odată cu reapariţia temei „râgarhanakî" – deci elementul [a] al grupului tematic secund, între acesta şi elementul [b] redus intercalându-se un citat din elementele Dezvoltării şi revenirea temei principale „*Cantéyodjayâ*", totul închizându-se pe o scurtă Coda – „*Un peu vif*" de doar două măsuri, contrastante din punct de vedere simetric.

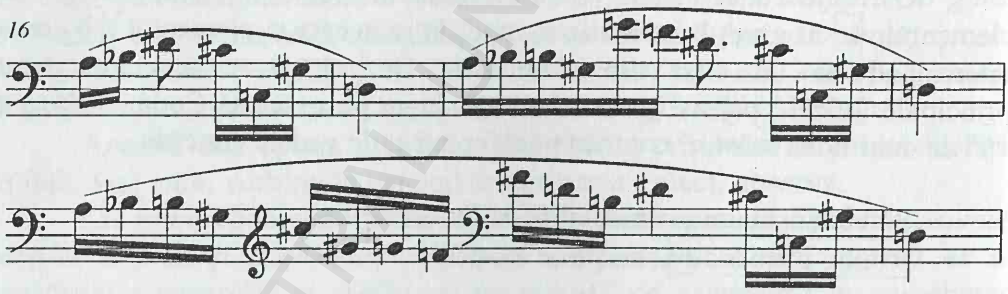
Să vedem acum şi un detaliu al ideilor expuse.

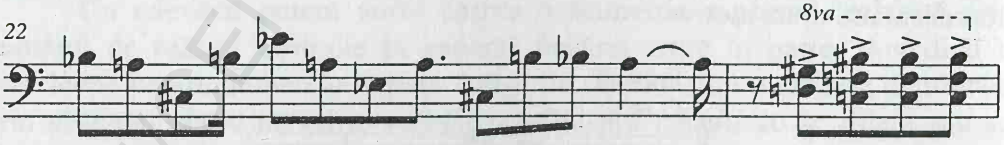
- [Rondo introductiv] (măsurile 1 – 128)

„*Cantéyodjayâ*" – ca leit-motiv sau refren, este alcătuită din 5 măsuri reprezentând două motive:

adăugând încă o măsură din primul motiv cu rol introductiv pentru următoarea structură mobilă: „*djayâ*".

Această frază tranzitorie este structurată tot pe baza a două motive:

F2 motiv 1

motiv 2

Măsurile 11 – 15 readuc refrenul „*Cantéyodjayâ*", în timp ce la măsura 16 se continuă fragmentul „*djayâ*" ca o a patra frază de la începutul lucrării şi drept a doua frază constitutivă a acestui fragment:

F4 motiv 1

motiv 2

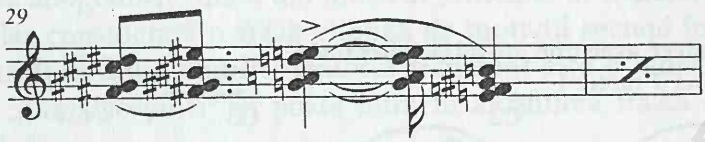


Şi aici constat asimetriile, vorbind despre un prim motiv alcătuit din 6 măsuri şi un motiv secund format doar din două măsuri: primul urmând principiul amplificator, cel de-al doilea pe cel diminuator.

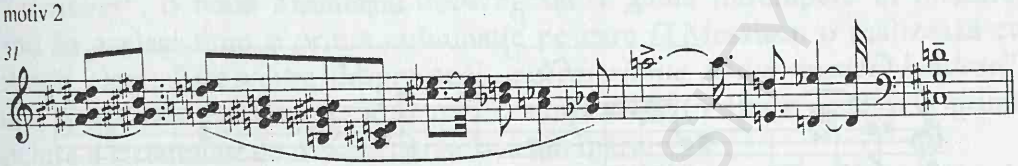
Măsurile 24 – 28 înseamnă a treia prezentare a refrenului „*Cantéyodjayâ*" întreg, făcând totodată trecerea spre a doua structură mobilă: „*râgarhanakî*", contrast de mişcare cu „*Trés vif*"-ul anterior:

Modéré expressif et tendre

F6 motiv 1



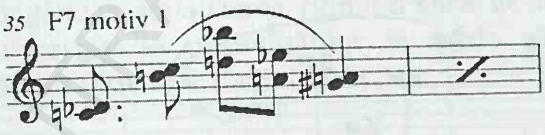
Primul motiv sub formă de întrebare sau antecedent.

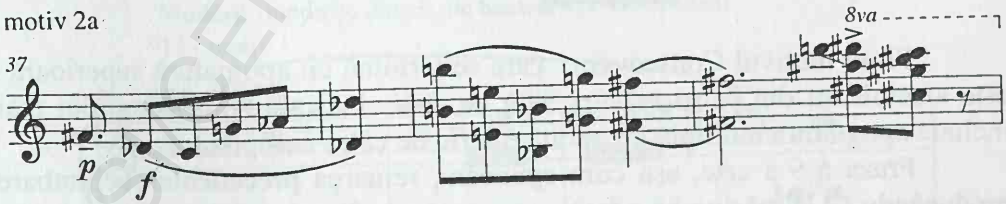
motiv 2

Consecventul este, în acest caz, mai amplu decât antecedentul (4 măsuri față de două ale motivului principal). Dar putem foarte bine considera fraza şi cu motivul prim de patru măsuri (până la punctul maxim de la măsura 32), iar cel secund de doar două măsuri.

Şi aici putem afirma plurivocitatea specifică stilului messiaenian, ceea ce îl aşează în rândul creatorilor-poeți, fapt deloc uimitor dacă ne amintim că gândirea sa creativă s-a exprimat şi literar, prin poezie!

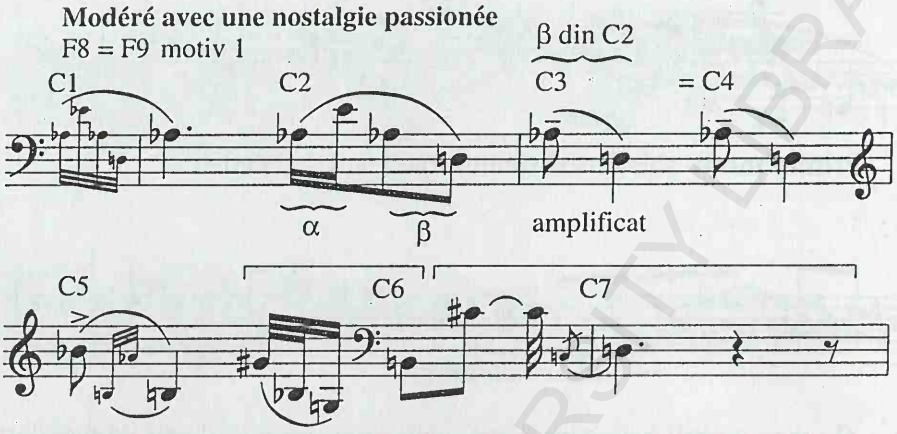
A 7-a *frază–punte* înseamnă revenirea parțială (doar primul motiv) a temei „*Cantéyodjayâ*" şi completarea cu un nou motiv-comentariu:

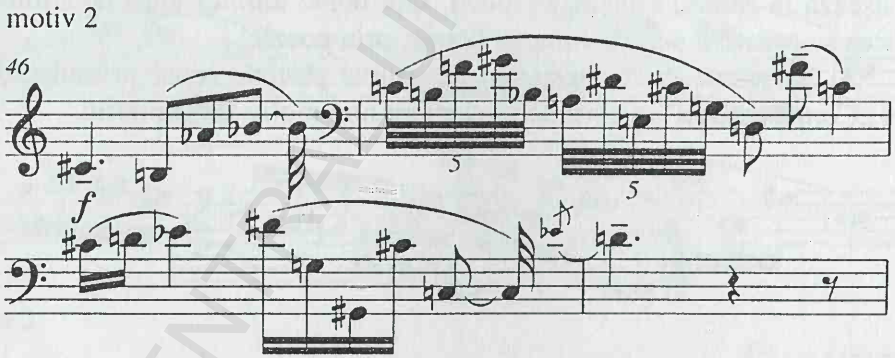
Très vif

35 F7 motiv 1

motiv 2a

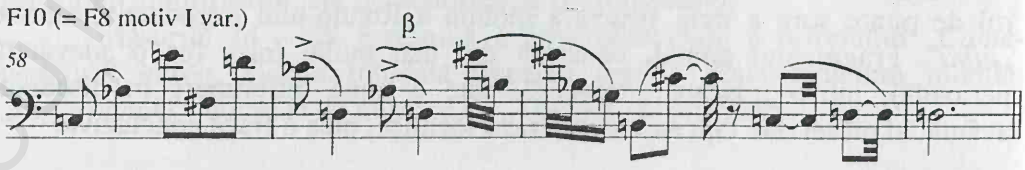


Din nou o alungire a motivului secund la 4 măsuri. Şi această frază are rol de punte spre a treia structură mobilă a Rondo-ului introductiv, anume „*alba*". Fragmentul amplu, construit din mai multe fraze (ca o adevărată perioadă), într-o mişcare „*Modéré*", este o nouă întrerupere în discursul avântat al piesei. De fapt sunt două fraze identice, plus o frază concluzivă:

BCU MASCENALA UNIVERSITY LIBRARY

Observăm în acest motiv interesante insistențe pe unul dintre elementele celei de-a doua celule melodice, rezultând alte două celule identice (C3 = C4), ca repetări augmentate ale elementului β.

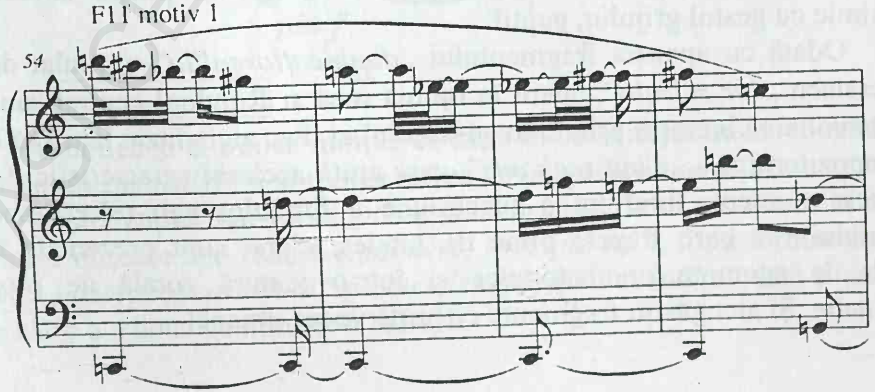
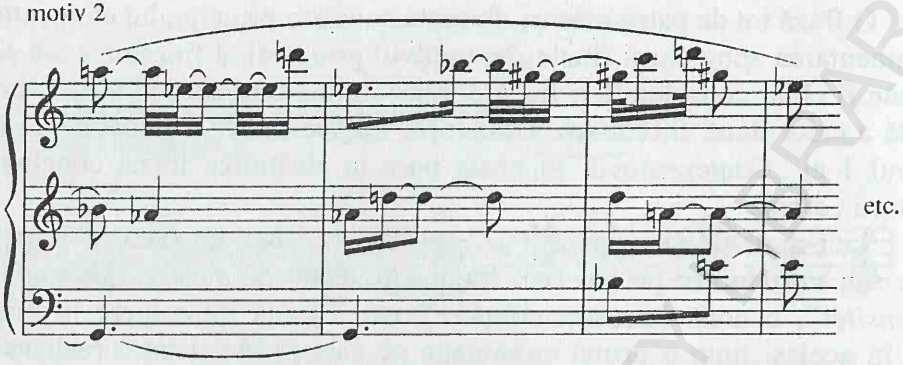


Fiind motivul Consecvent, care se termină cu apogiatură superioară şi este alcătuit tot din patru măsuri, față de cele cinci ale Antecedentului (care include apogiatura multiplă încadrată metric de către compozitor).

Fraza a 9-a este, aşa cum spuneam, reluarea precedentei, schimbarea producându-se la măsura 58 odată cu prezentarea frazei concluzive (a 10-a):

O frază tot de patru măsuri, formată conform principiului elementului β şi augmentarea apogiaturii finale din motivul principal al frazelor a 8-a şi a 9-a. Poate fi chiar considerată o frază eliptică de motivul secund într-o variantă variată a celor două anterioare. Următorul fragment este o jumătate de frază, motivul 1 al „*Cantéyodjayâ*" şi poate intra în alcătuirea frazei concluzive a structurii „*alba*".

Leit-motivul sau refrenul „*Cantéyodjayâ*" are totodată şi funcţie de punte sau introducere pentru acel fragment „*mode de durées, de hauteurs et d'intensités*", o nouă mişcare „*Modéré*" sau o nouă întrerupere în mişcare, fiind în acelaşi timp o primă culminaţie pe care O.Messiaen o realizează cu intenţii clare. Este vorba despre acel „*sistem ritmic străin muzicii hinduse*", care apare ca o concluzie „*fără nici o explicaţie*" (V.Iliuţ). Este şi o primă apelare a sistemului de trei portative la scară mare.

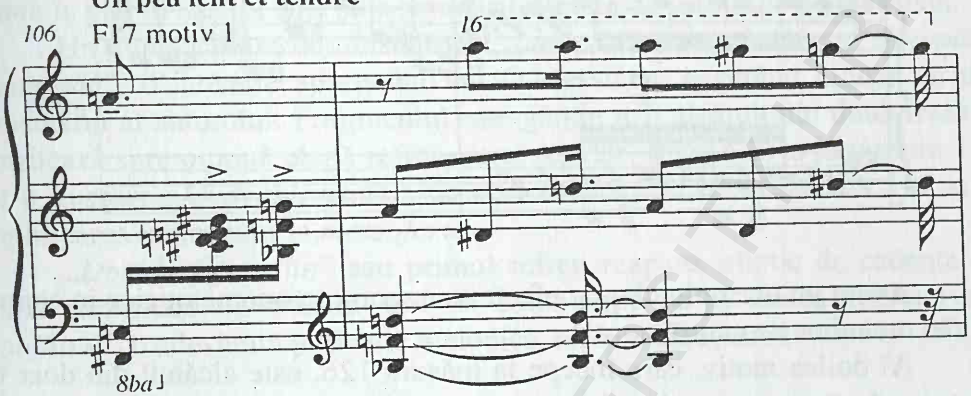
Explicaţia ar putea fi: o concluzie care se doreşte un comentariu de autor este firesc să fie prezentată într-un limbaj propriu autorului respectiv. Cum piesa „*Cantéyodjayâ*" era scrisă aproape concomitent cu o altă lucrare pianistică importantă şi anume „*Mode de valeurs et d'intensités*", compusă în totalitate în stilul tri-liniar sever în anul 1949, în care compozitorul aplică o clasificare similară a intensităţii ridicate (ţipete) şi a atacului (sau tuşeului), era normal să apară inter-influenţări şi exprimări de acest tip. De altfel „*Cantéyodjayâ*", prin forma sa mozaicată, aduce elemente care vor anunţa următoarea etapă de creaţie a lui Messiaen, mai ales segmentul marcat prin „*mode de durées, de hauteurs et d'intensités*", care este un contrapunct de trei linii sau voci şi care utilizează seturile de 12 note nu doar de înălţimi, ci şi de durate. O.Messiaen gândea serializarea ritmului încă de la începutul anilor 1940 şi a început cercetarea posibilităţilor în unele părţi ale Simfoniei „*Turangalîla*", compusă între anii 1945 – 1948.

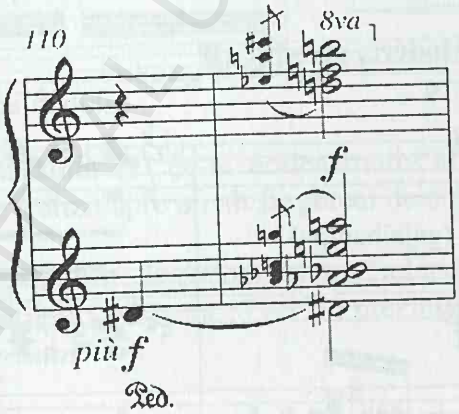
Modéré (mode de durées, de hauteurs et d'intensités)
F11 motiv 1

motiv 2

Această frază, compusă din două motive simetrice de data aceasta (4 + 4 măsuri) – o altă aluzie la tradiție – este dezvoltată ulterior prin modul de valori, înălțimi și intensități (cuprinse între *pianissimo* și *fortissimo*, în asocieri deseori în defavoarea intensităților mici, ceea ce va avea ca efect un lung fragment de maxim sonor; din acest motiv am considerat momentul ca pe-un prim punct culminant al lucrării).

Fraza a 12-a începe la măsura 72 cu auftakt, fiind tot o frază simetrică de 4+4 măsuri; a 13-a frază aduce însă și primele modificări în simetria motivelor care o compun, însumând un prim motiv de 5 măsuri cu un al doilea de 6 măsuri, vorbind despre o frază amplificată cu rol dezvoltător. Acest fapt rezultă și din aglomerația duratelor și intensităților la care face apel O.Messiaen. În sfârșit, a 14-a frază (tot asimetrică), am delimitat-o la măsura 91, în timp ce a 15-a, instalată la măsura 97, este o formă de revenire a frazei a 11-a, dar variată și prescurtată, fiind alcătuită din doar 5 măsuri (o similaritate cu fraza de debut „*Cantéyodjayâ*"!). În concluzia acestui Rondo introductiv, compozitorul aduce o altă *frază-citat*, alcătuită din două motive: primul din „*Cantéyodjayâ*" (*Très vif*), urmat de primul motiv din „*alba*" (*Modéré*) – aici devenit al doilea motiv al celei de-a 16-a fraze. Dovedește încă o dată bucuria sa pentru contrast, pentru energia puternică dată de pulsul accelerat, în antonimie cu gestul grijuliu, gentil.

Odată cu apariția fragmentului „*doubléaflorealîla*", intitulat de către O.Messiaen „*1er refrain*", apare în opinia mea și Rondoul central sau B –ul ori Dezvoltarea lucrării, privite în ansamblul ei. Fac aici aluzie la o altă lucrare a compozitorului – „*Cinq rechants*", care arată aceleași caracteristici formale cu acest moment, fiind tot o succesiune a formelor vers-refren (specifice Rondoului), în care frazele pline de înțeles, clare, sunt prezentate într-un tumult de zgomote onomatopeice și într-o textură corală de proaspătă imaginație. Și aici găsim fragmente ce imită vocea umană!

(ler refrain) (doubléafloréalila)

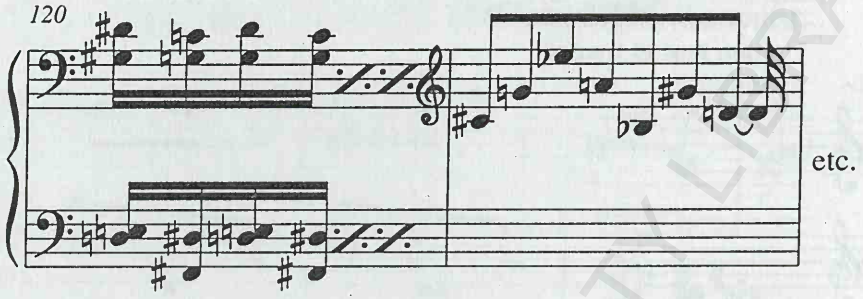
Un peu lent et tendre

Măsurile 108 – 109 înseamnă repetarea identică a celor două prezentate anterior (evident cu alte înțelesuri; dar despre semiologia textului analizat voi vorbi puțin mai jos), la care adaugă o cadență de două măsuri:



Al doilea și al treilea motive ce intră în constituția frazei coincid cu al doilea refren „*mousikâ*" și al treilea refren „*trianguillonouarkî*".

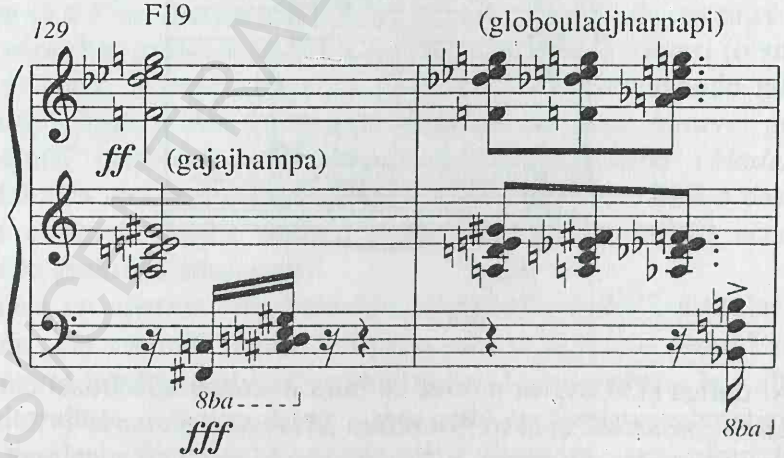
Primul cuplet sau vers („*plisseghoucorbélinâ*") se instalează la măsura 120 într-o mișcare mai redusă („*Modéré, Presque vif*"), fiind format din două motive: „*plisseghoucorbélinâ*" și „*boucléadjayakî*", având totodată și un rol de punte către o a doua culminație a lucrării.

BCU "LUCIAN BLAGA" CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

(1er couplet) (plisséghoucorbélinâ)
Modéré, presque vif
F18 motiv 1 *carresant*

Avem un exemplu clar de efecte sau zgomote onomatopeice în contrast cu idei melodice de natură vocală.

Al doilea motiv, care începe la măsura 126, este alcătuit din doar trei măsuri, adevărate țipete de păsări, deci tot din clasa onomatopeelor, cu atât mai amplificate ca efect cu cât Messiaen le așează pe pedale lungi.

Măsurile 129 și 140 aduc din nou față în față două fragmente contrastante: unul de inspirație hindusă, constituind o primă culminație a Rondoului central, iar celălalt într-un limbaj propriu, în nuanțe estompate quasi impresioniste.

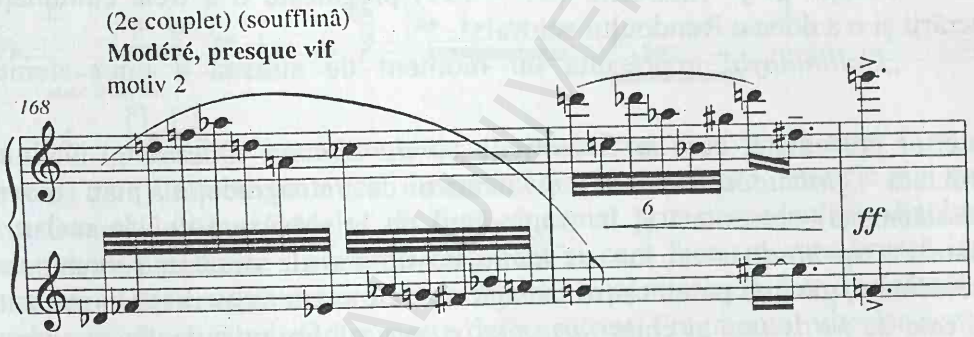
Modéré, presque vif
F19

Fraza a 19-a este formată de motivul „*gajajhampa*" (de două măsuri) și motivul „*simhavikrama*" (tot de două măsuri), reluat încă o dată, formând o frază consecventă de doar trei măsuri, formată de asemenea din două motive:

1) „*candrakalâ*" de o măsură;

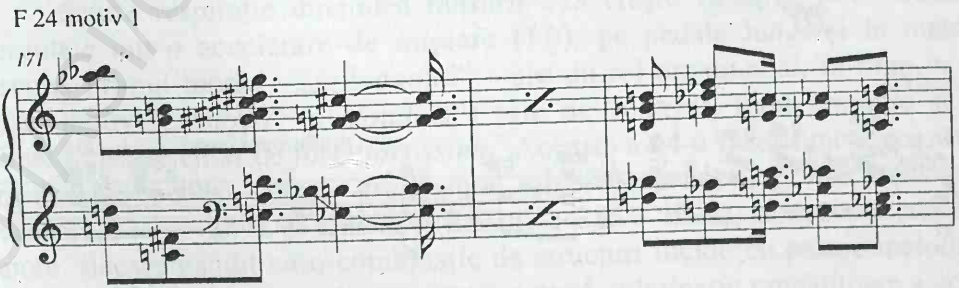
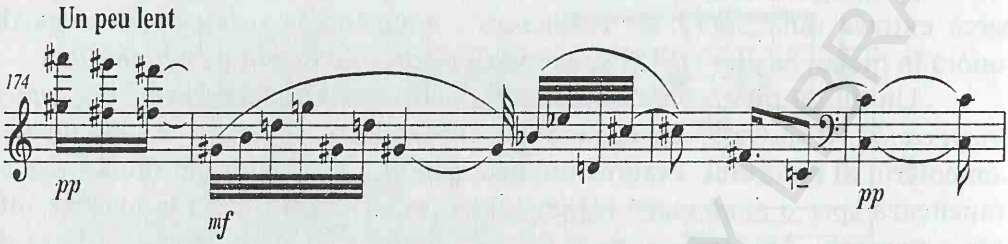
2) „*râgavardhana*" de două măsuri, totul într-o scriitură stravinskiană parcă extrasă din „*Sacre du Printemps*", ajungând la o adevărată explozie sonoră în planul basilor (*fff*) şi la asimetrii ritmice de inspiraţie primordială.

Un ţiuitor *pianissimo* instalează „*gama cromatică de durate, dreaptă şi retrogradă*", o inovaţie aparţinând lui O.Messiaen, sugerând aşadar un nou comentariu al autorului. Fragmentul este gândit a fi alcătuit din două fraze ce tranzitează spre o nouă etapă refren-vers. Aşadar, fraza a 21-a la măsura 140, într-o mişcare „*Modéré*", urmată de acel consecvent de la măsura 149 şi de amplificarea intensităţii la *mezzoforte*.

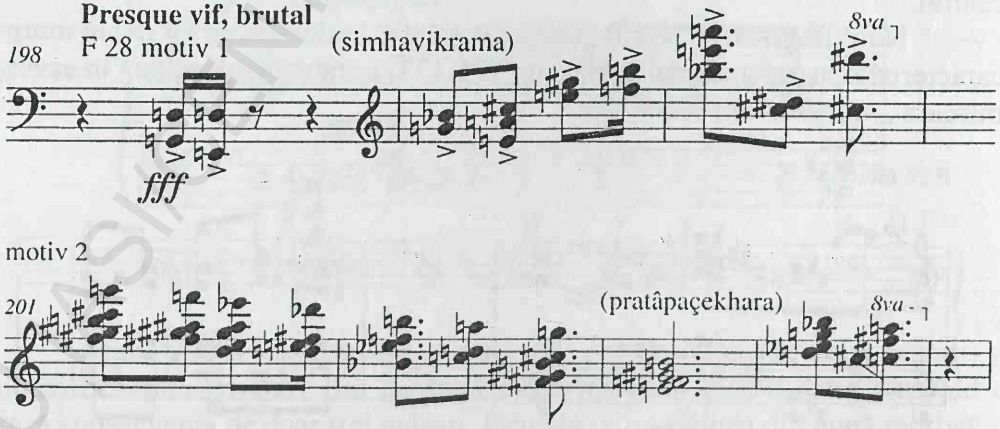
„*Doubléafloréalîla*" sau primul refren reapare, eliptic de cadenţa din prima prezentare, la măsura 164, în combinaţie cu al doilea cuplet (vers) „*soufflinâ*", o adevărată perioadă melodică, un nou efect onomatopeic:



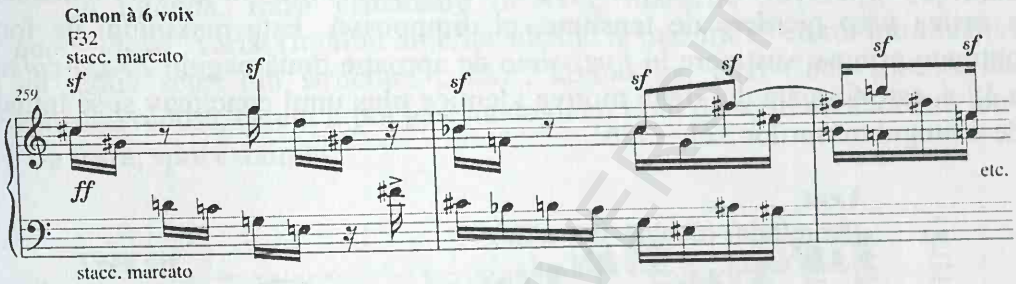
Acest vers reprezintă cel de-al doilea motiv al frazei a 23-a, având funcţie de pasaj sau de tranzit spre un alt fragment de noutate adus de Rondoul central.

Noul fragment – numit „*linéacourbârasa*" aduce aceleaşi duble motive caracterial opuse: - motivul 1 (măsura 171-173) prezintă o idee clară în aceeaşi mişcare „*Modéré, carresant*":

- motivul secund (măsurile 174-177) este o imitație a cântecului păsărilor:

Cea de a 25-a frază, intitulată tot cu un termen Sanskrit „*piccoulanéki*", este o revenire la mișcarea agitată consemnată prin indicația „*Presque vif*" și este cuprinsă între măsurile 178 – 186, a 26-a frază a aceleiași structuri mobile urmând la măsura 187, întinzându-se de-a lungul a patru măsuri.

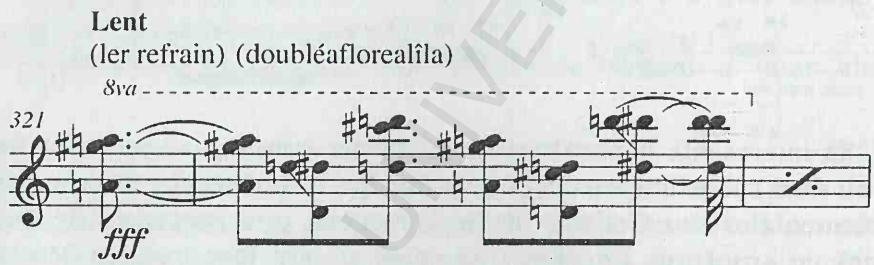
Pasajul „*Vif*" (măsurile 191 – 197) pregătește o a treia culminație a lucrării și o a doua a Rondoului central.

„*Collinâlaya*" reprezintă un moment de sinteză a unor elemente anterior prezentate, cum ar fi motivul „*simhavikrama*" (întâlnit în structura „*globouladjhamapâ*") și tehnica de retrogradație (pură inovație messiaeniană) prezentată și în fragmentul de la măsura 140. Un melanj de citate de tip *hindi* la un loc cu ideile novatoare ale muzicii contemporane occidentale, gândite pe un cadru triunghiular cu axă intermediară în intensități ridicate de *fortissimo* și chiar *forte fortissimo*, subliniind intenția sa agresivă prin notația „*Presque vif, brutal*". „*Collinâlaya*" cuprinsă între măsurile 198-212, reprezintă totodată frazele a 28-a și a 29-a ale lucrării.

În timp ce fraza a 29-a este retrogradația sau citirea inversă a celei precedente, desigur doar din punct de vedere ritmic, nu și melodico-armonic.

Un nou fragment „*Modéré*" reprezintă o privire înapoi către procedeul deja amintit al „*gamei cromatice de durate, drepte şi retrograde*" într-o singură frază cuprinsă între măsurile 213-225. Pentru ca următoarea frază – a 31-a, să readucă acel contrast refren-cuplet („*Modéré – Vif*") într-o perioadă melodică ce are rol de pasaj spre o nouă demonstraţie novatoare pe care o face compozitorul la măsurile 244 – 258 prin inserţia tehnicii compoziţionale a interversiunii.

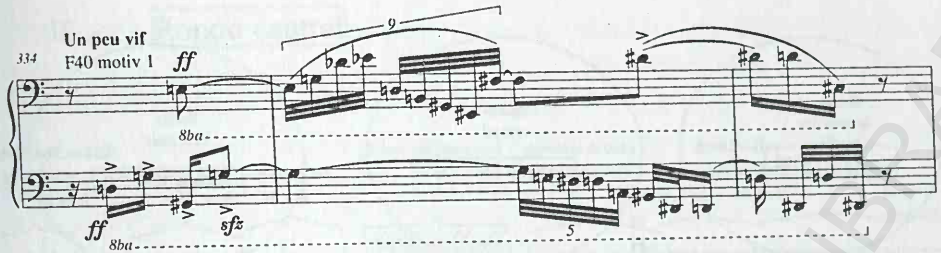
O frază lungă de 15 măsuri, care pregăteşte un fragment de culminaţie scris în spiritul tradiţiei clasice, este „*Canon à 6 voix*".

O interesantă concentrare de elemente constitutive ale unei fugi: un expozeu de 6 subiecte tematice, urmat imediat de un *stretto,* specific mai mult Divertismentelor sau Codelor de fugă, încheiat prin procedeul de dizolvare tematică ce pregăteşte următorul fragment şi care face trecerea bruscă între două intensităţi contrastante (de la *fortissimo* la *pianissimo*), într-o trăsătură de condei sigură, al cărei efect nu este deloc şocant. Fragmentul ulterior acestui canon la 6 voci este o nouă structură mobilă de contrast, cu un efect de rezonanţă prin alegerea registrelor extreme ale pianului, construind o ascensiune dinamică ce tranzitează spre un alt moment important al Rondoului – o nouă perioadă melodică, un comentariu format din mai multe motive ritmice *hindi*. Fragmentul despre care vorbesc – o punte, este cuprins între măsurile 265 – 272 şi pare desprins din primul cuplet „*plisseghoucorbélinâ*", constituind cea de a 33-a frază a lucrării.

Scurta respiraţie dinaintea măsurii 273 creşte valoarea noii structuri prezentate într-o accelerare de mişcare (*Vif*), pe pedale lungi şi în nuanţe obscure. Primul motiv – „*grénouditâ*" – are un rol ornamental, în timp ce al doilea motiv („*statoua*" şi „*loudjéa*") este de contrast, fixat armonic şi în nuanţe bruscate chiar de *forte fortissimo*. Această a 34-a frază funcţionează ca introducere pentru două fragmente amplificatoare: „*potançiagourou*" (măsurile 279 – 284) şi „*sédia*" (măsurile 285 – 291), adevărate cuceriri sonore, fiecare gândit ca o combinaţie de structuri lucide cu pasaje melodice învolburate, având intenţia de a construi o nouă culminaţie pregătitoare a celei mai mari culmi a lucrării. Dacă „*potançiagourou*" se întinde pe 4 măsuri + 2

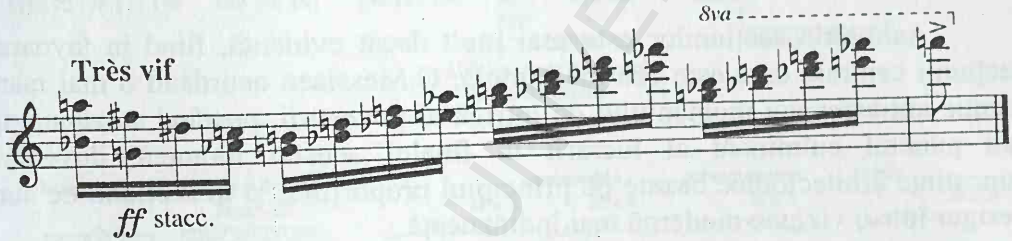
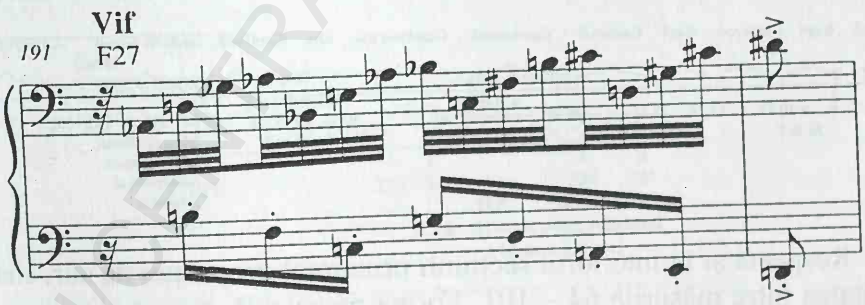
de cădere melodică, reprezentând cea de-a 35-a frază, „*sédia*" – însemnată prin indicația de tempo „*Vif*" într-un ritm „*non-retrogradabil amplificat în centru*" (din nou o demonstrație a ideilor novatoare ale compozitorului), se întinde pe o suprafață de 7 măsuri tematice + 6 de înălțare melodică, formând cea de-a 36-a frază de tip asimetric a piesei. Nuanțe ample (până la trei de forte), întreruperi încadrate metric, accelerări către o mișcare „*Trés vif*", asigură momentului un suflu larg și dezvoltă forțe nebănuite, dezvăluind resurse surprinzătoare. Noua *frază – punte* de la măsura 298, scrisă cromatic în aceeași mișcare „*Presque vif*", aduce odată cu amplificarea registrelor și o decelerare care introduce structura culminatorie „*doubléafloréalîla*" în mișcare lentă, fără a sesiza vreo pierdere de tensiune, ci dimpotrivă. Este maximum de forțe obținute printr-o susținere în *fortissimo* de aproape două pagini! *Fraza-culme*, a 38-a, este formată din două motive identice plus unul concluziv și se întinde de-a lungul măsurilor 321 – 326:

Este momentul de sudură între concluzia și apogeul Rondoului central, culminația întregului și totodată intrarea în cea de a treia secțiune a piesei:

Rondoul concluziv. Acesta din urmă poate fi considerat și un *A* variat al unei forme-lied, dar și o posibilă Repriză dintr-o formă sonată. Cele două posibilități se înscriu unei variante secunde a interpretării formale a acestei piese. În final se întâlnesc deopotrivă elementele Rondoului introductiv cu cele ale Rondoului central într-o fericită însumare, cu amplificări din nou triliniare, cu adăugiri ale vocilor grave, ceea ce asigură efectul de rezonanță și au ca rezultat amplificarea sonoră. Orice inhibiții de edificiu sunt aici abandonate, Rondoul final dovedindu-se o sinteză a piesei în adevăratul sens al cuvântului.

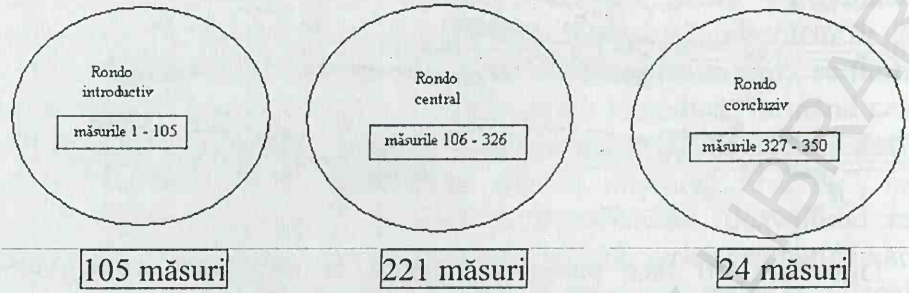
Măsura 327 reintroduce structura „*râgarhanakî*", considerată de mine chiar o posibilă temă secundă, motivată fiind de contrastul pe care aceasta îl aduce în partea expozitivă a lucrării. Este doar o frază de 8 măsuri asimetrice, întreruptă de apariția tematică al celui de al 3-lea refren desprins din Rondoul central: „*trianguillonouarkî*".



Din fraza 40 face parte, ca răspuns la refren sau cuplet/vers, şi revenirea tematică a „*Cantéyodjayâ*" din prezentarea sa de debut.

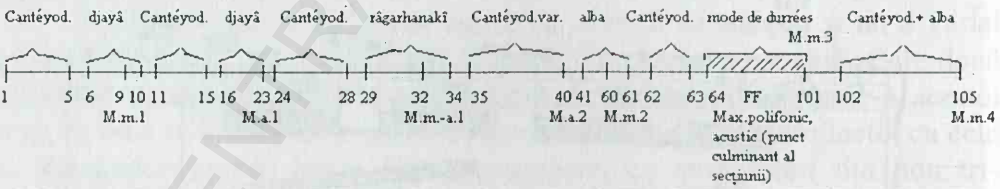
În oglindă, fraza următoare (a 41-a, măsurile 341-348), cuprinde „*Cantéyodjayâ*" variat (întâlnit anterior identic la măsura 35 cu rol introductiv) şi un motiv scurt din structura „*alba*", lăsând loc unei Code şocante, de dimensiuni reduse, căreia îi pot găsi analogii cu tipul de scriitură abordată într-a 27-a frază, spre exemplu.

În comparație cu:

Se poate uşor observa acelaşi tip de structură şi aceeaşi terminație. Dacă fraza 27 era o punte către o nouă culminație, se naşte firesc întrebarea: această Codă către ce culminație nerostită se îndrepta? Desigur către una imposibil de atins, chiar cu puterea sunetului!

În concluzie, un posibil grafic al celor trei mulțimi sonore ce funcționează pe un principiu circular, centrifug ar fi:



Asimetria secțiunilor este mai mult decât evidentă, fiind în favoarea secțiunii centrale care este cea mai amplă, O.Messiaen acordând o mai mare atenție antitezei sau momentului de intrigă al povestirii, postând *maximum*-ul sau punctul culminant al lucrării în finalul acestui moment, dovedind cunoștințe arhitectonice bazate pe principiul proporțiilor și al secțiunii de aur, desigur într-o viziune modernă mai îndrăzneață.

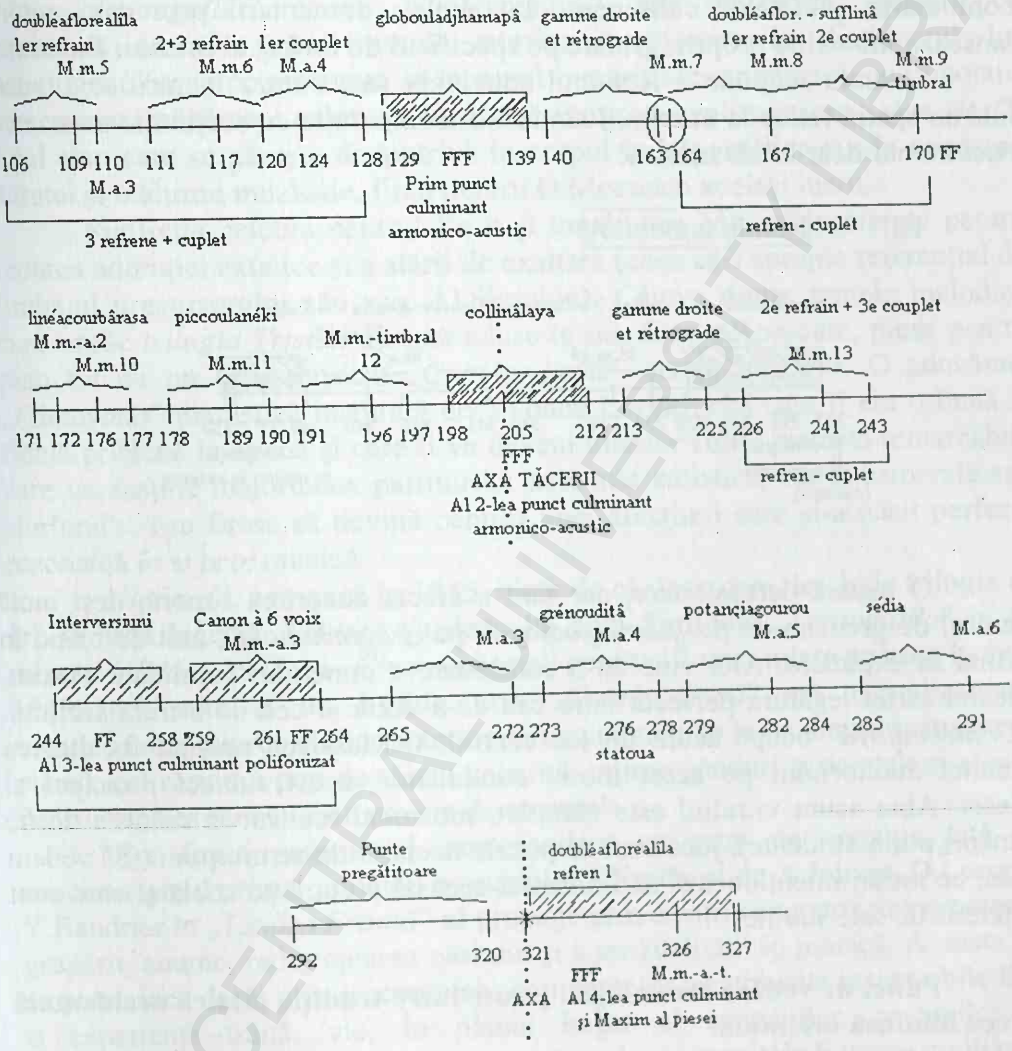
I. Rondo introductiv



Respectă și în interiorul secțiunii principiul proporției de aur, susținând intensitatea între măsurile 64 – 101. Forma mozaicată, tip vitraliu, este și mai evidentă prin cele 6 apariții ale fragmentului „*Cantéyodjayâ*" (complet de 3 ori și parțial de încă 3), ca un leit-motiv sau refren menit să țină legate fragmentele „de sticlă" ale imaginii.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

II. Rondo central



Observăm cele 4 puncte culminante sau maxime ale secțiunii centrale, care se formează din:

1) aglomerări acordice (primele două);
2) suprapuneri a mai multor linii melodice (al treilea);
3) însumarea aspectelor melodico-armonico-timbrale (al patrulea).

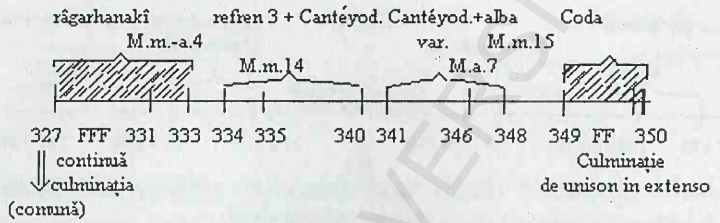
Leit-motivul sau firul de legătură al acestui moment central este primul refren „*doubléafloréalîla*", formându-se de-a lungul secțiunii trei grupuri refren-vers, fiind vorba despre trei refrene cu trei cuplete asimetric distribuite:

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

3 refrene + 1 cuplet sau refren singur, dar şi refren-cuplet clasic. Aceasta dovedeşte încă o dată că, oricât de novator era limbajul muzicianului, gândirea sa rămânea totuşi tributară tradiţiei occidentale. În susţinerea ideii remarc şi combinarea punctelor culminante cu acele comentarii prin care autorul lansează inovaţiile proprii, grefate pe specificul de limbaj al muzicii Baroce.

A treia secţiune – Rondoul concluziv sau sinteza lucrării se situează într-un spaţiu redus la maxim, luându-l în comparaţie cu secţiunile anterioare. Aici număr doar 25 de măsuri!

III. Rondo concluziv



O uşoară detensionare, dar fără a afecta cucerirea sonoră, deşi mută centrul de greutate de pe „*Cantéyodjayâ*" pe „*râgarhanakî*", atât de blând în prima sa expunere. Aici vine ca o continuare a punctului culminant maxim, făcând astfel legătura perfectă între cea de-a doua şi cea de a treia secţiuni. „*Cantéyodjayâ*" ocupă acum un loc central, O.Messiaen reuşind focalizarea atenţiei auditoriului pe acest motiv conducător, acest subiect principal al piesei. Abia acum vitraliul este complet, mozaicul realizat în culorile dorite (uneori puţin stridente), jucătorul de puzzle declarându-se mulţumit. Să vedem însă, ce mesaj intenţionează să transmită această pictură pe sticlă şi care sunt înţelesurile sale subtile.

Punct de vedere semiologic: punte între tradiţia clasică occidentală şi cea hindusă orientală.

„*Cantéyodjayâ*" face parte din perioada căreia îi aparţine şi trilogia Tristan, compusă între anii 1945 – 1948, suferind evidente influenţe. Preocupat de subiectul dragostei divine, cele trei lucrări: „*Harawi*", „*Turangalîla*" şi „*Cinq rechants*", la care se adaugă „*Cantéyodjayâ*", sunt legate tocmai prin acest subiect comun. Între ele nu există nici o continuitate narativă, stilul lui O.Messiaen excluzând o asemenea continuitate, în schimb se potriveşte cu formele secţionate şi cu poveştile trunchiate. Spre exemplu, „*Harawi*" prezintă momente dintr-o istorie a pasiunii şi a morţii – un Tristan exotic, Messiaen făcând referiri la cântecele de dragoste Peruviene. În ceea ce

privește simfonia „*Turangalîla*", aceasta ilustrează dragostea înfierbântată, în timp ce „*Cinq rechant*" (compusă ca și „*Harawi*" pe textele compozitorului) celebrează și ea dragostea văzută la o scară cosmică.

„*Turangalîla*", ca și „*Cantéyodjayâ*", este un cuvânt sanskrit ce reprezintă numele unei formule ritmice menționate în dicționarul lui A.Lavignac (ceea ce presupun și în cazul lucrării aici analizate), cu conotații oarecum asemănătoare celor ale lui Henri Bergson explicate prin „*elan vital*". Acel elan care se găsește deopotrivă în corpul îndrăgostiților sau în mișcarea duratei și înălțimii muzicale, fiind pentru O.Messiaen același lucru.

Simfonia celebra centrul Fa # și tonalitatea Majoră, preferate pentru redarea adorației extatice și a stării de exaltare (ceea ce-l apropie referențial de limbajul precursorului său rus, Al.Skrjabin). Câteva dintre temele melodice care unesc *trilogia Tristan* au fost aduse în imediata succesoare, piesa pentru pian tot cu un titlu sanskrit „*Cantéyodjayâ*", scrisă în 1949. O adevărată „*Râmayana*" pianistică inspirată de Yvonne Loriod, cea care îi era o bună și fidelă prietenă în epocă și care îi va deveni ulterior soție, pianistă remarcabilă care va susține majoritatea partiturilor sale atât solistice, cât și camerale sau simfonice. Era firesc să devină centrul unei afecțiuni care și-a găsit perfecta rezonanță *în* și *prin* muzică.

„*Harawi*", compusă în 1945, ciclu de cântece care deschide trilogia ce are la bază legenda Tristan, va dezvolta apoi Simfonia „*Turangalîla*" în 10 mișcări (1946 – 1948) și „*Cinq rechants*" pentru 12 voci mixte apărută în anul 1948; trei acte și un Epilog prin „*Cantéyodjayâ*" cea cristalizatoare, esențializarea tuturor ideilor anterioare, rezumându-se la un singur instrument: pianul, cel căruia îi poți destăinui cele mai intime gânduri și neînțelese afecte. Pentru acestea nu mai este nevoie de cuvinte!

Era firesc pentru cel care fondase un grup de opoziție față de neoclasicismul primei jumătăți a secolului XX alături de A.Jolivet, D.Lesur și Y.Baudrier în „*Tânăra Franță*" să propage prin creații concrete țelul suprem al grupării, anume: redeșteptarea pasiunii și a senzualității în muzică. Aceasta nu se putea face decât prin sinceritatea sentimentelor, sentimente inaccesibile fără o experiență trăită, vie. În planul bogat al senzațiilor, pasiunilor și sentimentelor era și mai firesc să caute dincolo de granițele Europei civilizate, care părea a fi secătuită după tragediile pe care le generase și care o influențaseră prin cele două războaie ale sale. Și ce alt spațiu geografic i-ar fi putut dezvălui mai multe în acest demers ca India? Multitudinea scrierilor, bogăția exprimărilor artistice, chiar religia și filozofia hindusă îi veneau în ajutor, acoperind vidul afectiv și adăpând ideea de dragoste în forma sa de venerație, așa cum o arăta peste timp un monument ca Taj-Mahalul! Aici se apropia de sacru și descoperea explicații teologice care mulțumeau preocupările sale dintotdeauna de a apropia Universul de Terra, Eternul de Clipă. Teologia sa a fost una a gloriei, iar ca muzician-teolog O.Messiaen s-a

preocupat mai mult de aspectul temporal, decât de cel spațial. Temele lui favorite pun accent pe întâlnirea dintre Divinitate şi om şi astfel, pe cea dintre Etern şi Temporal. Cum dragostea este ținta poruncii divine, a căutat să o înțeleagă şi să o trateze în toate creațiile sale, indiferent de forma sub care se întâlneşte această dragoste ca revărsare a harului divin. De altfel, mereu a meditat asupra misterului Duhului Sfânt şi cel al Trinității (din nou cifra 3!). Muzica sa are totuşi un efect spațial prin felul de a compune structură cu structură, fără o linie directă continuă, într-o manieră spiralată, obținută prin bruşte schimbări de privire sau de imagini, ca şi când am traversa într-o goană secole şi milenii, ca şi când ne-am găsi într-o „maşină a timpului" care ne permite sintetizări şi percepții fără precedent. Trecutul, prezentul şi viitorul au loc toate în acelaşi bol de cristal pe care magul îl ține în mâna sa, dictând Destinului...

Visul vechi al lui Messiaen era acela de a realiza „o limbă muzicală" rezultată dintr-un sistem de transcriere în durate şi înălțimi a literelor alfabetului şi a categoriilor gramaticale. Astfel, modurile sale sunt adevărate mesaje codificate, al căror mister pare îngropat în aliajul său sonor ca soldații de lut din vechea Chină, care au purtat până în zilele noastre mesajul lor.

„Durata" şi „culoarea" rămân dimensiunile cele mai ascunse ale muzicii occidentale. În creația lui O.Messiaen în general şi în „*Cantéyodjayâ*" în particular „culoarea" nu este creată prin aliaje rafinate şi insesizabile, ci este o veritabilă culoare deschisă, clară, creată prin acorduri şi timbruri brute de instrumente. În cazul piesei amintite, instrumentele şi vocile sunt sugerate prin registrația abordată, prin combinațiile sonore, prin structurile alese, totul obținut cu mijloacele pianistice, pianul fiind privit ca un „instrument orchestral" după modelul lui F.Liszt. Amploarea şi virtuozitatea pe care Messiaen le solicită soliştilor săi par a-şi găsi rezonanța în conceptul lisztian, cel care a pornit -prin viziunile sale profetice, îndrăznețele experimentări şi descoperiri ale secolului XX.

Estetica lui O.Messiaen se caracterizează prin cea a „valorii adăugate". La Messiaen, „decorativul" privit ca procedeu care constă în „adăugare" devine un principiu estetic, care nu mai este antinomic cu „structuralul". Aceasta explică ornamentația sa redusă la maxim (ceea ce îl apropie de Bach!), optând pentru încadrarea ei în măsură, în structură deci, neținând cont - în mod evident voit, de specificul simetriei metrice. Avem exemplul structurii „*alba*", al structurilor amplificate central (a doua „*djayâ*", „*potançiagourou*" sau „*sédia*"), a începuturilor şi finalurilor învolburate („*mousikâ*" sau pasajele „*Trés vif*") etc.

Tot din semiologia muzicii sale sau referentul acesteia extrag interesantele evocări ale abisului prin abordarea registrului şi al sunetelor grave, prin momentele alese pentru acestea, oferindu-i o perspectivă tridimensională. Prezentat ca o întrerupere, abisul este mult adâncit; reprezintă

prăpastia care ne separă de Dumnezeu, de dragostea Lui, simțindu-ne deseori pierduți când ne despărțim de ființele dragi și regăsindu-ne bucuria când întâlnim dragostea pierdută, percepând toate acestea ca pe îndepărtări și apropieri de Divinitate. Să nu uităm că O.Messiaen se găsea, la vremea scrierii acestei lucrări, într-un moment de disperare: disperarea de a fi pierdut persoana iubită, răpită de boala grea și totodată regăsirea echilibrului și speranței venite printr-o nouă afecțiune născută între doi muzicieni. Era o sfâșiere, o zbatere din care se înalță marile întrebări către Creator...

Abisul este așadar, cea mai frecventă imagine negativă la O.Messiaen, fără ca aparițiile acestui abis să fie negative în muzica sa. Tratarea lui Messiaen nu sugerează nenorocirea (muzica lui nefiind niciodată subiectivă), ci rareori frica; iar de la frică este un mic pas spre spaimă și de aici, către o apreciere a gloriei divine mai mult decât adâncimea de la care gloria este zărită. Vorbește despre „Omul-țipăt" alienat, pierdut, al cărui singur refugiu și răgaz rămâne Dumnezeu și Eternul Lui. Prin aceasta, Messiaen aderă la mișcarea Expresionistă intens abstractizată, la acea formă quasi-Suprarealistă.

Vizibil preocupat de problematică, O.Messiaen a dezvoltat multe căi de tratare a întâlnirii dintre Etern și Temporal:

1) prin decelerări de tempo, cum face înaintea punctului culminant al lucrării – în „*doubléafloréalîla*", utilizând indicația „*rall.poco a poco*" până la „*rall.molto*" (măsurile 306-320);

2) prin inserări de valori în metri regulari instabili (cum se vede în al doilea „*râgarhanakî*" sau în „*colonnoulévalaghou*" de la măsura 228);

3) prin proiectarea ostinată a mașinilor care sunt virtual fără sfârșit (un tip de *perpetuum mobile* vizibil în pasajul cu interversiuni de la măsurile 244-258);

4) prin întoarcerea evenimentelor (vedem revenirile fragmentului „*Cantéyodjayâ*");

5) prin salturi de la un tip de mișcare la alta (contraste frecvente pe tot parcursul lucrării, deja amintite în capitolele anterioare).

O.Messiaen a fost greșit considerat o personalitate subiectivă, fapt cauzat de dificultatea de a descifra intențiile sale creatoare, cum se întâmplă și cu piesa aici analizată. Era mai mult tipul uman ce se dovedea fidel propriilor credințe, nelăsându-se tulburat de obiecțiile raționale. Acest gust pentru legendă și mister, pentru feeric în ultimă instanță, și-a găsit împlinirea în lumea Asiei, în meditație sau stimularea mentală pe care aceasta o promova. Relatarea urmată de o nouă relatare sau povestire schimbată stabilește un cadru în interiorul căruia timpul însuși poate fi observat, „colorat" de ritm, un timp suspendat din curgerea sa lentă, un timp schimbându-și mereu culoarea de la un moment la altul, un timp ce se scurge între Clipă – ca unitate infinitezimală și Etern – ca cea mai lungă unitate de timp, pe care mintea umană le acceptă și al căror liant rămân pulsația și vibrația, adică durata și

înălțimea din lumea sonoră. Toate acestea sunt de proveniență orientală, iar Messiaen se transformă într-un translator între cele două lumi opuse, al conceptelor hinduse despre viață şi moarte, despre dragoste şi ură, despre război şi pace, de fapt despre conflict şi armonie. În aproape toată lucrarea „*Cantéyodjayâ*" compozitorul asociază indicațiile expresive de tradiție occidentală cu cele sanskrite, cu intenția unei mai bune percepere ale acestora, ale sensurilor lor intrinseci.

Lista termenilor

SANSKRITĂ	FRANCEZĂ
Cantéyodjayâ	Trés vif (Foarte repede) - elan vital
djayâ	idem.
râgarhanakî	Modéré expressif et tendre
	(Moderat reliefat şi *tandru*)
alba	Modéré avec une nostalgie passionnée (Moderat *cu o nostalgie pasională/ cu un dor nespus*)
doubleaflorealîla	Un peu lent, et tendre
	(Puțin lent şi *tandru*)
mousikâ	Modéré (Moderat)
trianguillonourkî	Un peu vif (Puțin grăbit)
plisseghoucorbelinâ	Modéré, presque vif
	(Moderat, aproape rapid)
	caressant *(grijuliu,mângâietor, alintător)*
boucleadjayakî	Même mouvement (Aceeaşi mişcare)
globouladjhamapâ	Modéré, presque vif
gajajhampa	(Moderat, aproape rapid)
simhavikrama	
candrakalâ	
râgavardhana	
soufflinâ	Modéré, presque vif
	(Moderat, aproape rapid)
lineacourbârasa	Modéré, caressant
	(Moderat, *grijuliu,mângâietor, alintător*)

piccoulaneki	Presque vif
	(Aproape rapid)
collinâlaya	Presque vif, *brutal*
simhavikrama	
pratâpacekhara	
colounoulevalaghou	Vif (rapid)
grenouditâ	Vif (rapid)
statoua	
loudjea	
potanciagourou	Un peu moins vif
	(Puțin mai puțin rapid)
sédia	Vif (rythme non retrogradable amplifié au centre)
	Rapid(ritm non-retrogradabil amplificat la centru)
	Très vif/Presque vif, passionnée (pasional)
doubleaflorealîla	lent
râgarhanakî	très expressif/ foarte reliefat
trianguillonouarkî	Un peu vif
Cantéyodjayâ	Très vif
alba	Un peu vif

Interpretând: palierul de desfăşurare se situează între acel Elan vital şi statismul atitudinii tandre, grijulii. Deşi în sensul elanului se ating zone paroxistice, contrastul său nu ajunge niciodată la letargie. Totuşi pentru punctul maxim, culminant, O.Messiaen preferă mişcarea lentă, care metamorfozează tandreţea într-un moment de iluminare, de revărsare sonoră.

Modurile de durate şi înălţimi, de pulsaţii şi vibraţii, au doar o funcţie reglatoare, evidenţiind cauza celor două aspecte antagonice: principiul creşterii şi descreşterii; acesta rezultă şi din „*gama cromatică de durate (pulsaţii), drepte şi retrograde*" într-o continuă mişcare evolutivă de tip flux-reflux.

Forma, un adevărat „makam", o floare de lotus ce simbolizează întreaga evoluţie a vieţii, care are la bază un microsistem formativ al macrosistemului: Spirala! Iată ce găsea O.Messiaen fascinant în hinduism şi în

BCU "LUCIAN BLAGA" CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

filozofia sa. Sanskrita (a cărei traducere reprezintă „*perfecțiunea*"), fiind limba ritualurilor, a brahmanilor şi a ştiinței, corespundea aspirațiilor compozitorului, acelea de cuprindere a trei lumi: cea terestră, cea intermediară şi cea celestă; sau altfel spus: fizică, mentală şi astrală. Aceste lumi sunt simbolizate de lotus, considerată şi la vechii greci o plantă sacră, care a jucat un rol important în arta, dar şi în simbolistica religioasă a țărilor orientale. Lotusul, atingând pământul cu rădăcina sa, apa cu tulpina sa, aerul cu floarea sa şi lumina prin influența pe care o suferă, a fost considerat un simbol al celor 4 elemente. În India toți zeii creatori sunt purtați de un lotus, Brahma (ca şi Osiris în Egipt) şi mai ales Lakshmi (numită „Mama lumii" sau „Fecioara-Mamă"), identificată cu Venus în cultura occidentală, însemnând chiar Lotus sau „Padma, cea născută din ape". Lotusul este totodată simbolul reîncarnării sau al reînvierii, pentru că sămânța sa trece din aer în apă, apoi în pământ pentru a încolți şi a reînflori, parcurgând în felul acesta drumul în sens invers.

Acelaşi mesaj pare transmis şi prin alegoria Tristan, al cărui omolog ar fi în mitologia orientală *Râma*, adică eroul epopeii „*Râmayana*", ceea ce se traduce prin „*drumul lui Râma*". Călătorie inițiatică, epopeea sanskrită este scrisă de înțeleptul Valmiki şi prezintă istoria eroului Râma considerat a şaptea încarnare a zeului Vishnu şi fondator al dinastiei solare. Călătoria sa începe odată cu răpirea soției sale Sita de către demonul Ravana (regele din Lauka), motiv suficient pentru declanşarea unui lung război. Este de fapt istoria luptei al cărei final este victorios. Legenda este foarte apropiată de cea a vechii Troie povestită de Homer într-ale sale „Iliada" şi „Odiseea", ca şi de celelalte mituri ale vechii Ellade.

Poate fi o simplă speculație, dar „*Cantéyodjayâ*" pare a fi replica sonoră a celor expuse mai sus, ceea ce nu ar fi imposibil unui muzician-teolog, cum era O.Messiaen. Pentru că în viziunea hindusă modurile şi ritmurile muzicale sunt prezidate de entități spirituale, adică de zei şi demoni. Conflictul dintre aceste entități stă de altfel la baza marii epopei sanskrite „*Mahâbhârata*", atribuită înțeleptului Vyasa şi considerată a cincea Veda. Şi oare nu despre Bine şi Rău tratează şi Messiaen, lăsându-se condus de firul salvator al Dragostei? Oare nu acestea au fost permanent problemele lumii noastre şi indirect, ale muzicianului-creator însetat de Adevăr?!? Eu mă încred într-o asemenea versiune în dificilul meu demers hermeneutic. Căci dacă eroul Râma este zeitatea Vishnu, care reprezintă a doua persoană a Trinității hinduse – *Trimurti*, acesta se suprapune celei de-a doua persoane a Sfintei Treimi, adică Fiului sau lui *Iisus Hristos*. Ori O.Messiaen s-a dedicat aproape exclusiv subiectelor religioase cărora le subsumează temele sale de dragoste (cum este cazul trilogiei cu epilog „Tristan" compusă între anii 1945-1949), din care rezultă fascinația sa pentru număr (transpusă în creația cuprinsă între anii

1949-1952) şi cea pentru cântul păsărilor (cărora le dedică lucrările din perioada 1951-1960).

Merg mai departe în analogiile pe care îndrăznesc să le fac şi spun: dacă Vishnu este vârtejul (elanul) vital care invadează totul, Iisus este dragostea supremă, grijulie, jertfa necesară salvării acestei lumi, lui O.Messiaen – cunoscătorul acestora nu-i rămânea decât să îşi focalizeze întreaga energie în transpunerea sonoră a propriei ştiinţe, propriilor idealuri, gânduri şi simţiri. Izbucnirea şi construcţia punctului culminant al piesei „*Cantéyodjayâ*" vine ca o iluminare asupra acestor idei mai sus dezvoltate. „*Prin jertfă, Victoria*!" pare a spune compozitorul în acest moment... Este punctul de legătură între cele două lumi, religii şi civilizaţii: cea Occidentală şi cea Orientală. Două puncte cardinale opuse, contrastante, care se întâlnesc totuşi în acelaşi concept al Victoriei Luminii!!!

Aşa înţeleg teologia şi muzica lui Olivier Messiaen: ca pe cele ale Gloriei, toate gândurile expuse anterior fiind istorii, idei şi imagini ce vin în sprijinul unei realizări muzicale pregnante.

În observaţiile mele de interpret merg până într-acolo încât subînţelegând dedicaţia, consider că era firesc ca Yvonne Loriod să influenţeze condeiul compozitorului şi să fie în acelaşi timp şi prima interpretă a acestei creaţii (realizarea sa se poate asculta la Sala de audiţii a Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti). Nu ştiu dacă muzica lui O.Messiaen – caracterizată de unii autori drept incomodă prin insolita fuziune între senzualitate şi misticism, hedonism şi abstracţiune, fiind afirmarea totală a unui temperament unic şi violent (iar violenţa este considerată unul dintre aspectele cele mai evidente ale artei sale) – merită cu adevărat această caracterizare. Consider mai degrabă că personalitatea şi pianistica Yvonnei Loriod au avut o mare înrâurire asupra modelării partiturii, chiar dacă pot admite o compatibilitate temperamentală între cei doi muzicieni. Retorica este desigur emfatică, dar şi sinceră şi profundă în multe momente, ceea ce pune la grele încercări varietatea de tuşeu şi imaginaţia interpretului. Probabil că O.Messiaen avea în minte maniera incisivă de a cânta a Yvonnei Loriod, ceea ce va caracteriza într-o mare măsură şi stilul pianistic pentru care optează compozitorul. Pentru un pianist neobişnuit cu grandilocvenţa şi agresivitatea, „*Cantéyodjayâ*" poate fi un moment de cumpănă. Tuşeurile cerute aici sunt quasi-percutistice, aplombul în sonorităţi nu trebuie să lipsească şi mai ales nu trebuie pierdut din atenţie ansamblul, forma mare a lucrării, fără a afecta conţinutul şi calitatea acesteia. Desfăşurată într-o mişcare avântată, cu frecvente întreruperi, lucrarea conduce spre monumentalitatea culminaţiei şi spre exaltarea din final. Partitura incumbă deopotrivă forţe fizice (prin virtuozitatea pasajelor, prin amploarea sonorităţilor şi extensiile pe întreaga claviatură), dar şi psihice prin paleta variată de trăiri la care este obligat

interpretul: de la mici elanuri la exaltare, de la monolog la dialogul complex, de la meditație reținută la expuneri emfatice, în același timp dur și blând, un consum nervos indubitabil ce implică totodată creșteri de tensiune și bruscări în schimbarea atitudinilor. Disponibilitatea și flexibilitatea interioară sunt, în opinia mea, prime condiții pentru abordarea și realizarea unei asemenea partituri. Pentru un bun interpret al muzicii lui R.Schumann acestea nu vor fi totuși, impedimente.

Este tot foarte greu și să nu aluneci pe panta unui abuz sonor, frecvența intensităților ample sugerând asemenea tendințe. Dar mult mai pline de farmec și candoare vor fi acele episoade expresive, în sonorități estompate, care fac aluzie la un trecut muzical numit Impresionism și la modelul acelor vremuri, Claude Debussy.

O nouă dificultate se afirmă în susținerea în timp a unei lucrări gândite într-o singură parte, dar pe o întindere de aproximativ un sfert de ceas. Conducerea fluxului sonor către finalul piesei implică o sforțare permanentă din partea interpretului, discontinuitatea formei fiind una dintre cele mai mari piedici. Dezordinea lui O.Messiaen, care transmite în esența ei lipsa voinței spre acest aspect, trebuie suplinită de ordinea mentală riguros prestabilită și de voința fermă a interpretului. Numai astfel se poate vorbi despre reușita relizării și satisfacția intelectual-muzicală a acestei piese.

Recomand o mare atenție în abordarea pedalierului în vederea obținerii unei frumoase îmbinări de sonorități clare de tip clasic, împletite cu cele obscure, învăluitoare și evanescente de sorginte romantic-impresioniste. Aceasta ține în mare măsură de un permanent autocontrol și control acustic, o nouă dificultate pe care o ridică studiul partiturii, dată fiind implicarea fizică pe care o necesită redarea sa. A fi în același timp în interiorul și în exteriorul fenomenului sonor nu este o experiență ușoară și pune condiția întâlnirii acestei partituri cu un foarte bun muzician-interpret. Desigur, realizarea calitativă a piesei poate fi atinsă în urma studierii etapizate, cu mai multe reveniri asupra problematicilor sale.

„*Cantéyodjayâ*" pare căzută pe nedrept în uitare, deși o văd ca pe una dintre lucrările pianistice de marcă ale secolului XX, care merită reținută în repertoriile de concert.

5.2. Artă-filosofie-religie: homo ludens, homo faber, homo religiosus

Această proiecție tri-dimensională asupra omului vine în acord cu ideea de „Om întreg" afirmată de W.Dilthey. Este definitorie într-o analiză a artistului, cu atât mai mult a pianistului, cel a cărui viață interioară *este* și *trebuie să fie* un complex spiritual extrem de bogat pentru a se putea exprima într-o formă ludică – prin jocul său muzical și claviaturistic, într-o formă meșteșugărească – luând arta sa strict din perspectiva „artizanală" (așa cum obișnuia să spună D.Lipatti), dovedind abilități specifice în mânuirea instrumentului cu ajutorul căruia obține sunetul. Dar și printr-o formă reflexivă, chiar mistică, răsfrângând asupra artei sale gândurile, simțirea și știința sa, alături de inspirația pe care o așează într-un raport strict cu Divinitatea.

Artistul este totdeauna profund religios, munca sa sisifică, eternele întrebări legate de adevărul pe care îl caută, singurătatea în fața publicului și a compozitorilor studiați îi măresc gradul responsabilităților, toate acestea așezându-l într-o relație de comuniune cu Dumnezeu. Voi încerca să surprind trăsăturile esențiale ale acestei tri-dimensionalități caracteristice unui artist interpret și în special pianistului.

5.2.1. Termenul de jucător: actor, creator, interpret.

În relația om – oameni există o latură a comunicării de tip *joc*. Jocul are menirea de *„a sparge limitele existenței fizice"*[73], limite care apasă ființa umană în existența sa materială. Ca personalitate conștientă de importanța sa spirituală, interpretul pianist acceptă faptul de a-și consuma arta și din perspectiva jocului, a unui joc cu reguli, făcut în mod serios, chiar și atunci când efectul artistic este menit a stârni hazul. Când C.Saint-Saëns compunea „Carnavalul animalelor" surprindea și latura comică a aspectelor descrise; dar comic devenea doar prin interpretarea adecvată și gândită în cel mai serios și autentic mod. *„Hazul"* este elementul care *„determină esența jocului"*; de aceea, când interpretarea capătă accente hazlii, interpretul se transformă într-un jucător.

„Odată cu jocul recunoaștem spiritul", scrie J.Huizinga; și numai *„prin afluxul spiritului prezența jocului devine posibilă... Noi [ne] jucăm, și știm că*

[73] *Huizinga, J.* – „Homo ludens – Încercare de determinare a elementului ludic al culturii", Ed. Univers, București 1977, pg. 36

[ne] jucăm, deci suntem ceva mai mult decât nişte simple făpturi raţionale, pentru că jocul este iraţional."[74] Din acest punct de vedere constatăm că se aduce în discuţie aspectul *sine ratio* al jocului, în interpretare iraţionalul fiind asimilat unei inspiraţii unice, inexplicabile, care face ca momentele esenţiale ale unei lucrări pianistice să fie „jucate" impecabil şi cuceritor. Jocul acesta include misterul inspiraţiei.

„Fiecare joc înseamnă ceva. Dacă acest principiu activ, care îi conferă jocului esenţa, îl numim intelect, spunem prea mult, iar dacă îl numim instinct, nu spunem nimic. Oricum l-am privi, odată cu această intenţie a jocului se vădeşte, în orice caz, în însăşi esenţa lui, un element imaterial."[75]

Înainte de a dezvolta alte idei, am să mă opresc pentru a defini psihologic noţiunea de „joc". Considerat o formă a activităţii umane, sub aspect artistic jocul reprezintă acele manifestări de valoare care dovedesc vitalitatea, dibăcia şi puterea de creaţie în arta sonoră expresivă. *Jocul scenic*, specific actorilor şi interpreţilor muzicali, reprezintă un ansamblu de acţiuni şi de atitudini ale unui actor/interpret în timpul interpretării unui rol/piesă muzicală. *Jocul de cuvinte* este o glumă bazată pe asemănarea dintre două cuvinte/sunete cu înţeles diferit, ceea ce poate fi valabil şi în cazul unor motive muzicale asemănătoare ca structură de compoziţie, dar diferite ca înţeles. Funcţiile jocului sunt considerate complexe psihologice care au rol de înviorare, de antrenare a dispoziţiei, atenţiei, perspicacităţii. Jocul proiectează personalitatea în dimensiunile prezentului şi în cele ale viitorului, facilitând interiorizarea de modele, aspiraţii, atitudini şi tendinţe. F.Schiller considera că jocul reprezintă cheltuirea surplusului de energie, alţii fiind de părere că în joc se repetă istoria speţei. J.Piaget a realizat cea mai subtilă analiză a simbolisticii ludice şi a pus în evidenţă câteva scheme de operare cu simboluri –scheme de asimilare şi de proiecţie, scheme de completare şi compensare. Când copilul se joacă, el se joacă mereu cu un *alter ego*. Iar omul se joacă la toate vârstele, pe scara evoluţiei spirituale omul aflându-se într-un stadiu de copil. Ceea ce se schimbă pe parcursul vieţii, la diferite etape de vârstă ale existenţei umane, sunt locul şi funcţiile jocului. Astfel, pentru a măsura comportamentul dramatic al unui individ şi pentru a revela gradul de diferenţiere la care a ajuns o cultură determinată la un individ, ca şi interpretarea pe care individul o dă culturii, psihologul J.L Moreno a propus „jocul de rol". Acesta măsoară vârsta culturală a subiectului, raportul dintre vârsta cronologică şi cea culturală este desemnat prin „*cotientul* cultural"[76] al individului.

---

[74] *Huizinga, J.* – op.cit., pg. 36-37

[75] *idem*, pg. 34

[76] *cotientul* – probabil de la verbul *a coti*, semnificând „abatere, schimbare".

Din modalitatea concretă de luare a rolurilor, ca şi *din jucarea lor*, ne putem da seama de o multitudine de particularităţi psihosociale ale individului. *Ludismul* stabileşte conduita de joc şi activitatea complexă, spontană a copilului – în extensie: a artistului interpret. Sunt artişti care adoptă atitudinea ludică în orice abordare de rol, uneori într-o manieră provocatoare. Această conduită are semnificaţia unui refuz de atenţie şi al opoziţiei pasive sau active la constrângeri ori existenţe sociale dezagreate. Activitatea ludică are totodată importante funcţii formative, în jocurile cu subiect fiind o condiţie spontană pentru conduita profesională, pentru învăţarea caracteristicilor reprezentative şi semnificative ale acestei conduite. În concluzie, jocul face parte din fiinţa umană, se manifestă spontan şi constant pe tot parcursul vieţii acesteia. *„Oamenii au o înclinaţie din naştere spre vis, spre ideal"*, spune actriţa Leopoldina Bălănuţă[77] şi adaug eu, spre joc. Spre acel joc trudit care caracterizează activitatea actoricească, interpretativă, *„o trudă cuviincioasă"* cum o desemna marea artistă a teatrului Nottara. *„Ar trebui pedepsit penal cel care foloseşte cuvântul fără să-l înfăptuiască"*, afirma actriţa şi cred că aceeaşi pedeapsă s-ar cuveni celui care utilizează sunetul fără să-l trăiască, prin aceasta definind jocul interpretului la nivelul unui joc extrem de serios şi responsabil. În finalul unei poezii de N.Labiş, acesta făcea elogiul dragostei printr-o metaforă de maximă subtilitate: *„Eu nu mai sunt. E-un cântec tot ce sunt..."* Într-o spiritualizare ideală, sunetul este deci transcendentul, acesta având acces dincolo de neputinţele cuvântului. Este legătura dintre materie şi spirit, dintre om şi Dumnezeu, iar interpretul atunci când „joacă" creaţia muzicală „se topeşte" în sunet însufleţind muzica, dând viaţă personalităţii acesteia. Absorbind opera, opera l-a rândul ei îl absoarbe, ducându-l dincolo de orice concret, în inefabil. Acesta este rezultatul jocului său, pe care într-adevăr nu-l poate obţine fără a-l privi cu seriozitate. Seriozitatea jocului îşi are sorgintea în cult şi în mit, deci în originea primordială a omului. *„Din mit şi din cult izvorăsc marile activităţi ale vieţii culturale: dreptul şi ordinea, comunicaţiile şi meseriile, meşteşugurile şi artele, poezia, înţelepciunea şi ştiinţa. Aşadar, şi acestea îşi au rădăcinile în acelaşi sol al acţiunii ludice."*[78] Şi tot J.Huizinga considera: *„Fără o anumită păstrare a atitudinii ludice, cultura în general nu este posibilă"*. Faptul că pianistul, ca artist interpret, este şi un *jucător*, se aminteşte chiar prin cuvintele care desemnează mânuirea acestui instrument: „a juca" la pian este termenul utilizat în limba germană, în franceză, în unele limbi slave etc. *„Faptul acesta poate fi considerat ca un semn distinctiv exterior al fondului psihologic profund, care determină corelaţia dintre joc şi muzică...În gândirea elenică termenul muzică (μουσική)*

[77] *Bălănuţă, L.* – din interviul „Şoapte şi lacrimi" editat de Casa Radio, Bucureşti 1999
[78] *Huizinga, J.* – op.cit., pg. 38

cuprinde mult mai mult decât la noi, modernii. Nu numai că, împreună cu cântul şi cu acompaniamentul instrumental, include şi dansul, dar se referă în general la toate artele şi iscusinţele pe care le guvernează Apolo şi Muzele şi care se numesc arte muzice, în opoziţie cu artele plastice şi mecanice, aflate în afara domeniului Muzelor. Tot ceea ce este muzic se leagă de cult, şi anume de serbările în cursul cărora îşi exercită de fapt funcţia. ...Orice cult autentic este cântat, dansat, jucat. Pentru noi, purtătorii unei culturi târzii, nimic nu este mai adecvat, ca să resimţim ideea de joc sacru, ca emoţia muzicală. ...în degustarea muzicii perceperea frumuseţii se contopeşte cu sfinţenia, iar în această contopire opoziţia joc-seriozitate se spulberă."[79]

Continuându-şi ideea, filosoful afirmă că deosebirea dintre ordine şi dezordine se numeşte ritm şi armonie, iar „*zeii care ne-au fost dăruiţi ca tovarăşi de drum ne-au dăruit, la rândul lor, deosebirea, însoţită de plăcere, numită ritm şi armonie*".[80]

Ceea ce rămâne de reţinut din gândirea vechii Elade se referă la aspectul expresiv al muzicii, la *ethos*, punând artistul interpret într-o relaţie de imitaţie, deci executorul sau interpretul avea desigur un rol actoricesc important prin simţămintele pe care le trezea, în opinia lui Huizinga, inconştient. „*La greci o altă convingere care îi conferă muzicii o funcţie tehnică, psihologică şi morală foarte precisă, este acea idee care sugerează că ea contează ca artă mimetică sau imitativă, iar rezultatul acestei imitaţii este stârnirea de simţăminte etice de tip pozitiv sau negativ. Fiecare melodie, tonalitate sau atitudine de dans reprezintă ceva, înfăţişează ceva, figurează ceva, şi după cum lucrul reprezentat este bun sau rău, frumos sau urât, îi revine muzicii însăşi calificarea de bună sau rea. Audierea imitaţiei trezeşte înseşi simţămintele imitate. ...Cu ajutorul noţiunii de imitaţie defineşte Platon şi atitudinea artistului (în „Republica" X, 602 b.) Imitatorul (mimētēs), spune el, aşadar artistul, fie creator, fie executant, nu ştie nici el însuşi dacă ceea ce redă este bun sau rău. Redarea (mimēsis), este pentru el un joc şi nu o muncă serioasă*"[81], conchide acesta. Nimic mai fals, după cum demonstrează ştiinţa muzicală modernă şi interpretarea pianistică, deşi implică instinct şi poate include mister, nicidecum nu este o muncă lipsită de raţiune şi în orice caz nu este una făcută „în joacă", ci din contră, impune o maximă seriozitate şi multă trudă. Pot spune, ca pianistă, că Platon s-a înşelat în parcurgerea traseului celui ce se ocupă de *mimēsis:* acesta ajunge – prin munca serioasă depusă de-a lungul multor ani, la măiestria ce-i permite „să se joace" cu sunetul, cu claviatura, lăsând auditorului impresia de „joc", deci parcurgând un drum

[79] *Huizinga, J.* – op.cit., pg. 249
[80] *idem*, pg. 250
[81] *ibidem*, pg. 253-254

invers celui descris de filosoful grec. Ethosul muzicii nu va fi însă niciodată „joc", chiar când mijloacele muzicale şi interpretative vor fi „jucăuşe".

„În artele muzice, activarea estetică, în fapt, rezidă în execuţie. Chiar dacă opera de artă este dinainte confecţionată, învăţată sau notată, ea nu devine vie decât abia în execuţie, în audiţie, în reprezentaţie, în productio(...)Arta muzică este acţiune şi este gustată ca acţiune în execuţie de câte ori aceasta se repetă"[82]; iar mai apoi J.Huizinga, analizând arta plasticianului, va recunoaşte: *„Artistul, oricât de obsedat ar fi de pornirea sa creatoare, lucrează ca un meseriaş, serios şi încordat, verificându-se şi corectându-se în permanenţă pe sine însuşi."*[83] Astfel, *homo ludens* în arta interpretativă pianistică este „un ludic serios", un jucător performant prin consecvenţa muncii sale, prin căutarea permanentă a desluşirii unui mister „de nedesluşit", prin plăsmuirea imaginilor sonore pe care le cheamă la viaţă (aşa cum lămurea - prin motto-ul din debutul Sonatei a 5-a - Alexander Skrjabin); doar sub aspectele imaginaţiei creatoare şi a actului virtuozistic (în stilul lui F.Liszt) pianistul este un *„homo ludens"*. Jocul său devine pretext de *„auto-conservare a simţului personalităţii"*, iar *„intensitatea jocului nu poate fi explicată prin nici o analiză biologică, în această intensitate rezidă esenţa lui, calitatea lui intrinsecă"*[84], ceea ce diferenţiază psihologic pianiştii şi interpretarea lor.

În ceea ce priveşte relaţia *homo ludens –homo faber* (omul faur), acelaşi filosof al culturii opina: *„Ceea ce este valabil pentru a făuri este valabil şi pentru a se juca....am impresia că homo ludens, omul care se joacă, indică o funcţie la fel de esenţială ca şi cea de faur şi că merită un loc lângă termenul de homo faber"*[85]... Ce denotă însă sintagma *homo faber,* voi încerca să dezleg în paginile următoare.

5.2.2. Omul filosof şi homo faber

Într-o mare măsură pianistul se identifică omului filosof. Atunci când H.G.Neuhaus interpreta *Intermezzi* de J.Brahms (anexate pe CD-ul prezentei lucrări) se simţea gândirea sa asupra conţinutului sau imaginii sonore descrise, sugera agogic şi dinamic reflexiile brahmsiene, traducea aşadar muzica – prin lucrarea sa artistic-interpretativă – în adevărate pagini filosofice. Pianistul este un *homo faber* în măsura în care munca depusă la instrumentul pe care îl

---

[82] *Huizinga, J.* – op.cit., pg. 258
[83] *idem.*, pg. 259
[84] *ibidem*, pg. 34-35
[85] *ibid.*, pg. 30

serveşte şi de care se serveşte ţine într-o oarecare măsură de meşteşug, de felul în care „mânuieşte unealta". Într-un plan ideal, *omul faur* devine o metaforă, adică *omul făuritor de* idei logic organizate şi exprimate, de imagini artistice, de idealuri sonore. Dar acest plan îl aşează deja în lumea filosofilor, îi recunoaşte capacitatea de a judeca, de a raţiona, de a medita şi de a-şi pune întrebări, de a compune imagini metaforizate, devenind prin aceste aspecte doritor de înţelepciune. Problematizările în faţa textului şi rezolvarea acestora cu mijloacele pianistice sunt totodată probleme filosofice. *„Când omul caută adevărul, prima lui dificultate apare în aventura căutării, cu toată identitatea dintre eul material şi non-eul empiric, nu poate înlătura tensiunea polară dintre subiect şi obiect."*[86] Această tensiune despre care vorbeşte Petre Ţuţea îi este caracteristică pianistului, care se confruntă cu obiectul –instrumentul dat, şi muzica ce-o izvorăşte ca transcendenţă între ideea cauzatoare, intuitivă (*noesis*-ul platonian) şi imaginea sonoră recompusă.

Ce are pianistul în plus faţă de omul de ştiinţă? *„Omul, prin actele sale de cunoaştere, este un permanent limitat"*[87], afirma acelaşi P.Ţuţea; deci artistul este deosebit pentru că reuşeşte să spargă limitele prin intuiţie, prin inspiraţie, prin legătura sa cu adevărul transcendent, adică Absolutul. Faptul de a-şi conştientiza neputinţele îl leagă pe acesta de Creator, fiindcă *„omului îi lipseşte puritatea Zeului şi întinderea puterii lui şi de aceea gândul lui nu se află în acord cu lucrul şi cu fapta. Omul, spre deosebire de Zeu, nu hotărăşte adevărat, ci incomplet şi nesigur."*[88] Apoi, lămureşte Ţuţea, *„tot ce face omul în lume nu poartă pecetea creaţiei, ci a meşteşugului, fie că descoperă, fie că inventează, fiindcă pleacă de la substanţa sa de creatură şi de la lucrurile anterioare lui... Lumea este plină de meşteşugari şi nu de creatori."*[89]

Artistul încearcă o privirea de la înălţime asupra lumii, caută distanţa atotcuprinzătoare, dar contemplaţia sa rămâne parţială. Apare o anumită nevoie de obiectivitate, precum şi nevoia de certitudine în faţa situaţiei sonore controlate de pianistul concertist, ceea ce-l conduce spre o atitudine de dedublare (iată aspectul skhizo-phrenic amintit de maestrul N.Brânduş!), aceasta ca şi condiţie obligatorie reuşitei activităţii concertistice şi calităţii interpretării. Pianistul are nevoie de autoritate în faţa instrumentului său la fel de mult ca „dresorul de lei". A nu stăpâni claviatura, adică „a cădea sub claviatură" – cum se obişnuieşte a spune în argoul pianistic, este echivalent unui moment de slăbiciune în „arenă". În orice situaţie descrisă anterior, pianistul îşi pierde luciditatea, autocontrolul, se simte slab şi neajutorat.

---

[86] *Ţuţea,P.* – „Reflecţii religioase asupra cunoaşterii", Ed. Nemira, Bucureşti, 1992, pg. 17.
[87] *idem*, pg. 18
[88] *ibidem*, pg. 20
[89] *ibid.*, pg. 27

Dispare omul! Dar „*când sunt slab, sunt tare*", spune o veche parabolă creştină, arătând că în momentele sale de cădere omul caută sprijin la Cel Puternic, iar scopul oricărui adevărat artist este să descopere cauza erorilor sale, căutarea pornind totdeauna de la întrebarea „*De ce*?". Fără să cunoşti fenomenul, nici soluţia nu se poate arăta. Este foarte interesant că aproape toţi muzicienii veritabili, în marea lor majoritate pianişti, au sfârşit căutarea privind spre Dumnezeu. Cu toţii au recunoscut în sintagma lui J.S.Bach -„*Soli Deo Gloria*" – adevărul suprem al muzicii. Când N.Harnoncourt îndeamnă artiştii interpreţi să se ridice de la partitură la muzică, implică deja *o înălţare* ce conduce gândul spre ideea dematerializării Christice, păstrând misterul. În măiestrie graba nu-şi găseşte rostul, virtuozitatea fiind goală de conţinut tocmai pentru că are doar o funcţie de efect în muzică. Atunci când doreşti să comunici, să vorbeşti prin sunete convingător, atunci îţi îndrepţi întreaga energie către ideea directoare, către cauză; o cauţi, o primeneşti, o dezvălui cu mijloacele pe care le ai la dispoziţie, dai greutatea cuvenită metaforelor sonore şi urzeşti imaginea spectrală, transcendentă, care te conduce prin abisurile spirituale şi te leagă de Dumnezeu. Este momentul ce descoperă psihismul subiectului şi-l aşează în raport direct cu Universul şi universalitatea. „*Gândeşti, deci exişti!*", pornind atunci demersul de cunoaştere a adâncurilor umane specific carteziene, pătrunzând iar în tainele filosofiei şi teosofiei.

„*Când omul caută armonia contrariilor, n-o găseşte* – spune P.Ţuţea. *O află însă prin iubire şi credinţă în Dumnezeu. Când crede, află, când speră, aşteaptă, iar când caută, rătăceşte în timp şi spaţiu*"...[90] Iată cele două dimensiuni care îl definesc aşadar, pe pianistul artist: lumea imaterială şi lumea materială, ambele transformând interiorul său!

F.A.Steinhausen, în lucrarea „*Tehnica pianistică*", considera că „*a exersa înseamnă în primul rând a lucra cu mintea*"[91], prin aceasta subliniind aspectul intelectual al muncii pianistice, atrăgând atenţia asupra obligaţiei de a gândi (cu tot ce implică acest proces) a pianistului.

Dar de ce ar trebui să gândească pianistul, se pot întreba unii; de ce nu este suficient să execuţi pur şi simplu notele scrise, că doar a gândit deja, înainte, compozitorul? Îmi opresc atenţia asupra unui citat extras de Kogan din cartea semnată de Josef Hofmann, „*Piano playing*" (apărută la Ed. Theodore Presser Co, Philadelphia, 1920, pg. 39): „*În mintea noastră apare o imagine sonoră*, spune pianistul Hoffman. *Această imagine acţionează asupra centrilor receptori din creier, îi excită într-un mod corespunzător intensităţii sale, iar această excitaţie se transmite apoi centrilor nervoşi motori... Creaţi în gând o imagine sonoră pregnantă; degetele vor trebui să i se supună şi i se*

---

[90] *Ţuţea, P.* – op.cit., pg. 56

[91] *Kogan, G.M.* – „La porţile măiestriei", Ed. Muzicală, Bucureşti 1963, pg. 17

vor supune."[92] Iar mai departe G.M.Kogan lămureşte: „*a gândi despre lucrare este legat de problema tălmăcirii lucrării respective de către interpret, de problema concepţiei interpretative.*"[93] Dar fără a stăpâni problema muzicală raportată la cea cultural-ştiinţifică în general, fără o bază spirituală solidă, concepţia interpretativă nu va exista sau, în cel mai bun caz, nu va fi una de substanţă, ci o schiţă confuză a ceva ce nici bietul pianist nu ştie. „*Viziunea unui artist autentic se recunoaşte după preciziunea şi claritatea detaliilor, după caracterul concret al plăsmuirii lor....Conciziunea se obţine pe baza unei cunoaşteri exhaustive*"[94], afirma acelaşi Kogan. Câtă vreme „*viaţa, viaţa vie*" este „*izvorul artei*", aceasta determinând „*forţa, viabilitatea şi valoarea creaţiei interpretative*", pianistul se vede interesat de tot ce înseamnă viaţă, a trăi, a gândi asupra acesteia. „*Numai ochiul care gândeşte este în stare să vadă*", căci „*concepţia despre viaţă a artistului condiţionează justeţea viziunii lui şi autenticitatea măiestriei sale.*"[95] L.N.Tolstoi concentra opiniile legate de artist, ca om filosof, într-o definiţie comună: „*Gânditorul şi artistul vor fi totdeauna neliniştiţi, frământaţi. Nu va deveni gânditor şi artist acela care a studiat într-o instituţie unde s-ar fabrica savanţi şi artişti, şi a primit acolo o diplomă şi o garanţie, ci acela care ar fi, poate, fericit să nu gândească şi să nu exprime ceea ce îi umple sufletul, dar îi este imposibil să nu o facă, pentru că la aceasta îl îndeamnă... forţe mai tari decât el*".[96] Ce este artistul, în fond? Un om! Ca orice om, acesta „*se mişcă între credinţă şi căutare, fiindcă vrea să fie liber, vrea să ştie, vrea să fie nemuritor – să iasă de sub stăpânirea lui Cronos, devoratorul*" cu ajutorul artei sale; curios: tocmai cu arta temporală a muzicii. Acesta doreşte, ca toţi oamenii, „*să scape de suferinţă şi de teamă, de neştiinţă, neputinţă, boală, bătrâneţe şi moarte – în esenţă caută fericirea*",[97] fericirea prin arta sunetelor fiind în opinia mea cea mai posibilă cale de găsit într-o viaţă materială, legând omul de conştiinţa universală, de infinit. Petre Ţuţea este filosoful care găseşte că „*omul etern aparţine ordinei religioase*", iar „*calea cunoaşterii autonome nu duce spre absolut.*"[98] „*Neexistând adevăr în afară de cauzalitate şi finalitate*", artistul neavând decât posibilitatea intuiţiei începutului şi sfârşitului, el va fi un veşnic căutător, singura sa linişte fiind aflată în momentele de revelaţie trăite prin intermediul lumii sonore. Unica certitudine rămâne deci, experienţa sa de viaţă, dezvoltată prin iubire, adevăr şi bogăţie a trăirilor, reflectate în arta sa. Kogan, prin referirea pe care o

---

[92] *Kogan, G.M.*. – op.cit., pg. 19
[93] *idem*, pg. 33
[94] *ibidem.*, pg. 37-38
[95] *ibid.*, pg. 53-55
[96] *ibid.*, pg. 104-105
[97] *Ţuţea, P.* – op.cit., pg. 52-53
[98] *idem*, pg. 49-50

face, aşează accentul pe trăirea intensă a vieţii, experienţă pe care un artist trebuie să o cunoască fără teamă, doar perfect lucid, asumându-şi existenţa fie ea şi limitată:

„Un proverb german spune că altfel stă omul pe malul râului înainte de a-l traversa înot şi după aceea. Râul trebuie trecut înot sau, în orice caz, trebuie să înoţi în el o bună bucată de timp, pentru a te convinge de importanţa multor adevăruri simple şi pentru a pătrunde înţelesul lor profund, real."[99]

Pentru aceste adevăruri, pianistul trebuie să fie un *om filosof* şi un *homo faber* în acelaşi timp, arta sa obligându-l la complexitatea existenţei, la trăire şi retrăire, iar *„în fond, retrăirea este tot trăire"*, prin acest adevăr viaţa sa multiplicându-se de nenumărate ori prin experienţa tuturor artiştilor-creatori cu care vine în legătură, *„înţelegerea şi descripţia înlocuind explicaţia"*; esenţializare ideală pe care o face Ţuţea fără intenţie şi artei interpretative pianistice.

Şi tot acest mare gânditor român urzeşte firul tălmăcitor în continuare:

„Cauzalitatea, necesitatea şi formele logice ale gândirii sunt în afară de timp. Determinismul adevărat este mistic, fiindcă spiritele alese sunt neliniştite de adevărul ca mister şi aşteaptă revelarea lui, prin lumina de sus, pe care-o primesc afectiv şi raţional. Spiritul mistic se mişcă între cauza transcendentă şi transcendent, în lumea aparentă a faptelor neexistând certitudini, ci regularităţi, pe care suficienţii tehnicii şi practicii, precum şi comozii simbolicii mintale le consideră necesare. Parmenide a intuit just că simţurile şi lumea aparentă oferă păreri.(...) În limitele ştiinţei nu se simte nevoia esenţelor, ci se caută eficacitatea relativă a constatărilor... Dacă omul nu este inspirat sau iniţiat sacerdotal, atunci rămâne subiectiv sau cel mult obiectiv, dar niciodată nu va avea acces la adevăr, la obiecticitate, la lucrul în sine. Natura lucrurilor şi-a mutat sediul în teologie, ca şi cauzalitatea, finalitatea, necesitatea şi libertatea... Omul etern aparţine ordinei religioase"[100], prin aceasta subordonând omul filosof celui religios, *homo faber* lui *homo religiosus*, aceasta fiind ierarhia în căutările omului de adevăru. Astfel ştiinţa limitează, iar gândirea - prin accesul său spre Absolut şi prin intuiţiile misterului – îl transformă pe om şi pe omul-artist în special, într-un mistic evoluat. Prin arta sa el reiterează Creaţia, face conexiunea permanentă a finitului cu infinitul, a muritorului cu Nemuritorul. Căutările în arta muzicală interpretativă pianistică sunt permanente şi sunt conduse atât din perspective ştiinţifice, cât şi din cele spirituale, inefabile...

---

[99] *Kogan, G.M.* – op.cit., pg. 134
[100] *Ţuţea*, P. – op.cit., pg. 48-50

5.2.3. Omul religios în arta pianistică. De anima con anima.

Orice educație pianistică începe cu muzica lui Bach și orice maestru interpretează de-a lungul vieții sale artistice nenumărate lucrări cu conținut religios. Cântând *Coralele* lui J.S.Bach (transpuse de F.Busoni pentru pian), pianistul „îmbracă haina" unui veritabil *homo religiosus*. Nicicând nu se simte mai transfigurat decât interpretând aceste miniaturi de o maximă substanță spirituală, nicicând nu gândește mai profund decât atunci când construiește *Fugile* cantorului de la Leipzig. Pianistul este cel mai religios dintre muzicieni, pentru că este cel mai singur dintre aceștia. Fiind doar el și partitura, având atât de mult de gândit și de descoperit, realizează tot mai mult destinul charismatic căruia s-a dedicat, conștientizând faptul că a îmbrățișat o muncă de apostolat, iar *„în viața spirituală nu-i oprire. Dacă nu sui, cazi!."*[101] Realizează că nu gloria este scopul unei existențe artistice, ci construirea unei lumi mai bune, o lume posibilă doar dacă truda artistică se realizează în acest sens.

„Să fiți arhitecții unei lumi, nu groparii ei, să nu doriți gloria lui Erostrat, acel nebun simbolic, care, pentru a deveni celebru, a dat foc templului Dianei din Efes"[102], afirma atât de adânc înțeleptul părinte Galeriu. Prin aceasta dădea cea mai concretă și competentă definiție a destinului artistic. Pianistul care înțelege greaua sa misiune este astfel un adevărat om religios, un om care crede și care îndeamnă la credință prin actul său artistic. Acest crez vine din gândul sincer și curat, din vrerea puternică de a lucra pentru o lume mai bună, din înțelegerea importanței misiunii sale de tălmaci al transcendentului prin ceea ce se apropie cel mai mult de sufletul omului și de Dumnezeu: sunetul! Armă sau balsam? Pentru cel ce și-a înțeles menirea ca artist al muzicii, doar balsam! *„Vorbesc cu pasiune, pentru că eu cred în ceea ce spun. ...asta este expresia, dacă vreți, nu a unui actor, ci a unui mărturisitor al Cuvântului. ...aici e totul, marea primejdie pentru un actor: o oarecare demolare a persoanei sau depersonalizare – mă tem. Pentru că el trebuie să interpreteze tot o altă, altă piesă."*[103] Dacă te consideri în raport cu sunetele pe care le generezi doar un actor, în sensul implicării unei oarecare falsități pentru a pune rolul în scenă, atunci sigur că te vei lăsa depersonalizat, iar publicul îți va răspunde pe măsură. Dar dacă arta ta este conformă propriei credințe, propriei trăiri și propriei ființe, aceasta nu va avea alt efect decât de

---

[101] *Popa, D.* – „Cu părintele Galeriu: între Geneză și Apocalipsă", Ed. Harisma, București 2002, pg. 97

[102] *idem*, pg. 96

[103] *ibidem*, pg. 109

zidire, de fortificare a personalității, crescând recunoașterea publicului și forța comunicării între compozitor și auditor prin tine, ca tălmăcitor.

„Domnule, actorul cunoște misterul iubirii....Un actor nu poate să realizeze o interpretare autentică dacă nu trăiește viața personajului pe care îl interpretează. ...Aceasta e așadar definiția iubirii: a trăi viața altuia, a ieși din tine, lepădare de sine....să trăiești viața semenului, dar fără păcatele lui."[104] Și mai departe, părintele Galeriu își amintea despre *„Iorga, pe care l-am văzut personal: ...cuvântul lui avea atâtea direcții penetrante, atâtea paranteze, dar ajungea, pe urmă, iarăși, la firul conducător, așa cum spune Rabindranath Tagore că orice poem trebuie să aibă o coloană vertebrală, pentru că altfel, sigur, își pierde unitatea."*[105] Prin aceasta arată părintele un alt mare adevăr al artei interpretative pianistice: puterea de unitate în diversitate, simplitate în complexitate. Acest „dificil simplu" pe care îl are de înfruntat pianistul ce își dorește accesul la arta adevărată, maestrul autentic, este definiția adevăratei sale munci puse într-un grăunte, este dăruirea sa totală, este munca sa apostolică și altruistă, este decizia sa de a iubi: viața, oamenii și mai ales pe Dumnezeu. *„Pentru mine, Vasile Voiculescu, de la Eminescu încoace, e cel mai mare. De ce? Pentru că el a transfigurat iubirea-eros în iubire-**agapé** – iubire divină. ...Dincolo de plăcere, pândesc altă izbândă,/ Slăvita-mpreunare de genii, fără-nvins..."*[106]

Pianistul care înțelege că *„venim dintr-un univers spiritual, lucrăm în el și transmitem mesajul mai departe, spre el"* (Pr.Galeriu), acela este un veritabil artist și un om religios, pentru că nu-și limitează nici gândirea, nici simțirea, nelimitându-și ființa. Privind în interiorul tău spiritual deschizi tot Universul, căci *„ochiu'nchis afară, înlăuntru se deșteaptă"* (Eminescu); astfel, pornind de la înțelegerea ta și a semenilor (demers psihologic) implici aspectul mistic, omul religios care, din iubire de semeni, dorește să ajute, să servească, să lumineze, să salveze de la dispariție spirituală. Mesaj Christic: oferindu-se pe El, salvează omul de la pieirea prin ignoranță și lipsă de simțire.

„Cunosc pe Sfinții părinți, de asemenea, Părinții Filocaliei, care au cercetat adâncurile sufletului omenesc. Ei bine, în psihologia abisală se vorbește de două memorii – o memorie ontologică și o memorie istorică. Memoria ontologică este statutul condiției noastre originare, pecetea divină în om, de neschimbat, de nedistrus, adică chipul lui Dumnezeu în om. Această pecete pe care, dacă vreți, Jung a sesizat-o în două elemente esențiale, și anume în cele două arhetipuri – arhetipul divin, conștiința Dumnezeirii, și arhetipul sinelui, al persoanei, al conștiinței de sine. Ei bine, memoria

---

[104] *Popa, D.* – op.cit., pg. 110
[105] *idem*, pg. 111
[106] *ibidem*, pg. 118

ontologică, repet, este de neşters. Şi este un continuu acum, un continuu astăzi. Memoria istorică, mai ales de la păcat, le agoniseşte: şi binele şi răul. În ea este implicată şi uitarea. Uitarea, s-a constatat, nu este un act supus hazardului, aşa întâmplător. Nu. Este, ţine de pronia noastră că, bunăoară, un moment de o extremă densitate tragică, un accident, dacă permanent s-ar institui în noi, ca o obsesie, ca o posesie, atuncea ne-ar distruge. Or, uitarea este şi ea în acestă condiţie, repet, a Proniei divine. Pe câtă vreme memoria sacră, memoria originară, ontologică – aceea nu se mistuie, aceea nu se uită."[107]

Iată cum se poate descrie, din punct de vedere spiritual, acel inexplicabil care îl conduce pe copil spre studiul muzicii, dorindu-şi şi alegându-şi din perioada sa „inconştientă", un drum artistic, o altă formă de a sluji Divinitatea. Pianistul, în multiplele sale forme de exprimare: ca profesor, ca dirijor, muzicolog, compozitor, concertist etc. exprimă de fapt o unică şi aceeaşi cauză: memoria ontologică. *„Să ne înscriem biografia într-un univers, ei, acest univers este universul plecat de la acel act originar al condiţiei umane de a fi zidit omul după chipul lui Dumnezeu şi în lumina unei nesfârşite asemănări cu El şi de a fi toţi în acest Duh."*[108]...Deci, toate manifestările artistice sunt *„după chipul şi asemănarea Lui"*, precum toţi pianiştii care au atins tainele muzicii, au pătruns şi tainele spirituale cele mai adânci. Traseele de gândire şi simţire sunt diferite, dar Adevărul este unul singur, ca şi Dumnezeu. Muzica nu se poate rupe de contextul divin care a generat-o! Voinţa de a interpreta şi stabilirea scopului artistic sunt de asemenea indisolubil legate de voinţa Divină. Când una dintre marile artiste ale scenei lirice româneşti de la mijlocul secolului XX, Valentina Creţoiu, era întrebată într-un documentar televizat care era esenţa artei sale şi de unde izvora farmecul pe care îl răsfrângea asupra cântului său, aceasta răspundea spontan: *„Dragă, dar aceasta nu se poate explica!"*. Astfel, marea artistă exprima opinia tuturor marilor interpreţi pianişti din toate timpurile. Arta poate fi „disecată" concret doar până la un anumit nivel, după care această acţiune devine inutilă şi se transformă într-un sacrilegiu. *„...Universul are o unitate şi unicitate a lui şi viaţa fiecărui om are unicitatea ei"*[109], spune acelaşi minunat părinte Galeriu, acceptând prin această recunoaştere că drumul fiecărui artist este non-repetabil, fiecare fiind o taină a lui Dumnezeu.

„Cu orice om se multiplică umanitatea, dar se şi unifică. Despre aceasta vorbeşte şi Jung, de inconştientul colectiv şi personal, în care păstrăm noi istoria umanităţii toată... Purtăm întreaga memorie a umanităţii şi, în

---

[107] *Popa, D.* – op.cit., pg. 126
[108] *idem*, pg. 127
[109] *idem.*

anumite stări deosebite, privilegiate, toate ţâşnesc în câmpul conştiinţei noastre. ...Jung a descoperit în adâncurile sufletului omenesc, arhetipuri, cele două arhetipuri: conştiinţa, ideea de Dumnezeu şi de sine, şi simbolurile – experienţele lui făcute pe zeci de persoane şi pacienţi. Simbolurile descoperite la toate persoanele pe care el le-a tratat, în adâncul sufletului omenesc – simbolurile religioase: simbolul templului, simbolul crucii, simbolul apei, al focului, şi simbolul cercului. Cum zice el, ce frumos!: Cercul –simbol divin, religios, în care centrul e pretutindeni şi circumferinţa nicăieri –adică infinită. Exact ce reprezintă Dumnezeirea, vedeţi? Or, noi toţi purtăm acest continuum al prezenţei, de la memoria ontologică..."[110] Această conştiinţă o are bunăoară şi artistul, pianistul care înţelege harul său ca pe-un act de generozitate făcut de Creator: acela de a putea trece prin viaţă cântând şi de a-i atrage şi pe alţii în cântul său ce răspândeşte lumină. Este prin aceasta, o călăuză a însetaţilor de bine, de frumos, de Dumnezeu. Unirea în spirit se realizează cel mai fericit *în* şi *prin* muzică. *„Ce înseamnă aceasta, spiritul? Adică, ochiul lui Dumnezeu în suflet sau tronul lui Dumnezeu în suflet, legătura divină cu harul. Din această legătură divină cu harul, în ea se înscrie, deodată, pe linia memoriei ontologice, spiritualitatea noastră, credinţa noastră. Şi fiecare, la un anumit moment al istoriei –o purtăm în noi şi-o ducem mai departe, şi în acelaşi Duh Sfânt, el, care luminează în noi sensul existenţei. ...A comunica înseamnă să rămâi în conştiinţa existenţei tale de făptură, dar [şi] să comunici cu Dumnezeu, care este totaliter aliter – total altul, care este eternul, absolutul, infinitul."*[111] Este descrierea exactă a actului interpretativ, act de comunicare sublimă! Prin această recunoaştere interpretul este religios, supunându-se necondiţionat lucrării divine ce se împlineşte prin el, aflându-se în momentul interpretării sub inspiraţia călăuzitoare ce se adaugă trudei de lungă durată pe care s-a zidit opera muzicală. *„M.Eliade a demonstrat că Sacrul, Divinul, nu e o achiziţie evolutivă în istoria umanităţii, ci una constitutivă condiţiei umane. ...Prin religie, omul devine Om."*[112] Dacă arta este o formă de religie, dacă aceasta se face cu religiozitate, înseamnă că are aceeaşi funcţie de transformare a omului în Om; este calea spre desăvârşire. *„Atunci când vrei să dobândeşti desăvârşirea, trebuie să înţelegi că desăvârşirea este un abis de smerenie. ...Ce înseamnă a fi smerit? ...a fi smerit înseamnă să ştii să-ţi ţii locul; anume: vocaţia. ...fiecare răspunde înaintea lui Dumnezeu cu slujirea lui, cu locul pe care i l-a încredinţat, cu vocaţia lui."*[113]

---

[110] *Popa, D.* – op.cit., pg. 129
[111] *idem*, pg. 132-133
[112] *ibidem*, pg. 171
[113] *ibidem*, pg.186-187

A servi harul ce-l ai, a înțelege valoarea acestui har, iată prin ce este pianistul divin; să cânți când totul pare pierdut, să afli puterea în cântul tău și s-o insufli și altora, ce minune! Iar când arta ta convinge și reușește să miște conștiințe, să atragă atenția, să sensibilizeze suflete aparent pierdute: da, atunci este pianistul religios, atunci i se recunoaște importanța, smerita măreție. Un truditor discret și deseori marginalizat, considerat desuet, anacron și inutil. Oare? Este vocația lui întâmplătoare pe acest pământ? Este truda sa în van? Chiar poate fi considerată „o meserie moartă"? Doar dacă pământul s-a umplut de „suflete moarte" (parafrazându-l pe Gogol) și nici atunci nu este inutil. Orfeu prin cântec a trecut Infernul, cântecul e dătător de viață, iar cine știe a sluji bine chiar un instrument învechit de ani cum este pianul, acela este un misionar și un ales al Divinității. *„Părintele Stăniloae îmi spunea odată, personal: Eu îl simt pe Dumnezeu că-mi dă idei."*...[114] Când ajungi la acest sentiment, la această înțelepciune, te poți numi un mare artist! Contemplația, gândirea îndelungată, munca de sculptare a ideilor, toate făuresc ființa artistică a pianistului, se conjugă pentru redarea unui sublim inimitabil, irepetabil, indestructibil, infinit prin faptul că nu poate fi nicicând finit, prin faptul că nu lasă urme în materie, ci doar în spirit, ceea ce face ființa dedicată muzicii deseori de neînțeles. *„Spiritul transcede materia. Aceasta este creația, din aceasta emană libertatea"*, afirma Sergiu Celibidache într-un documentar de televiziune. Iar Gustav Mahler considera că într-o partitură muzicală *„toate stau pe hârtie, numai știința nu o găsești acolo"*, făcând desigur referire la știința care dezvăluie misterul spiritual al muzicii interpretate.

Cu certitudine, pianistul autentic are o relație specială și permanentă cu Dumnezeu. Căci Acesta i-a permis să-I cunoască parțial misterul, să se apropie de El mai mult poate decât oricărei alte creaturi a Lui. *„Pentru artistul interpret nu există timp, el creează timpul!"*, spunea același S.Celibidache în filmul amintit (*„Reqviemul de G.Fauré – Celibidache la Londra"*). Prin această capacitate de a construi timpul cântând, te îndumnezeiești; cântând Îi stai alături. *„A fi artist nu înseamnă doar sensibilitate; aceasta constituie doar un aspect al personalității artistice!"*, dezvăluia S.Celibidache în același interviu, subliniind totodată existența gândirii artistice venită prin harul muzicianului respectiv. Iar harul stă deja sub semnul bunăvoinței divine...

Am pornit de la *Coralele* lui Bach, mă întorc la ele, servindu-mi drept exemplu pentru reliefarea importanței trăirilor religioase ale interpretului în actul interpretativ, oprindu-mă asupra unui scurt fragment din monografia ce a tratat personalitatea marei artiste a scenei lirice românești, deja menționata Valentina Crețoiu: *„...trăirea creștină a Valentinei a facilitat mult imersiunea ei totală în partitura Oratoriului bizantin de Crăciun al lui Paul*

[114] *Popa, D.* – op.cit., pg.164

Constantinescu, interpretând Arhanghelul Gabriel (1947)."[115] In extenso, același fapt face interpretările cu conținut religios (afirmat sau nu) autentice sau ipocrite. Nu poți pune în sunete Psalmul „*Te chem, Doamne*!" fără să-L fi chemat vreodată cu adevărat. De aceea, artistul autentic este întotdeauna un *homo religiosus*. Într-atât încât această superioritate pe care i-o dă asemănarea cu Dumnezeu, îl poate face capabil să interpreteze la fel de bine și „*Mefisto Vals*" de F.Liszt. Această antagonie *bine-rău* poate fi cuprinsă doar de spiritul religios. Pătrunderea răului este mai bună ca înțelegere când privești prin Ochiul Divin. Căci răul nu e altceva decât iubire refuzată și incapacitatea de a iubi. De aceea binele va rămâne deasupra răului, fiind superior prin înțelegere și toleranță, acceptând că doar prin prezența răului se zidește binele, cunoscând deja iminența victoriei sale. Greutatea pe care o întâmpină artistul pianist este rezumată de către H.G.Neuhaus în parabola: „*Să faci tăcerea să sune...*", atât de similară cu „*La început a fost cuvântul*!" din Geneza biblică sau cu filosofia budhistă Zen. Pentru a dezlega această problemă, pianistul trebuie să iubească tăcerea, s-o cunoască în adâncul său, să-i surprindă reflexele fine ca o adiere de vânt, care vor da viață acelor sunete cristaline, diafane, a căror multiplicare devin sunetul concret, „materializat" claviaturistic. Înainte de toate deci, interpretul pianist are de exersat meditația, contemplația asupra Universului, a Creatorului său, a propriei făpturi în raport cu Acesta. Fiindcă gestul contemplator îl leagă în fapt de Dumnezeu, de Infinit, eliberându-l de constrângerile materiei...

Pe scurt: *homo ludens*, omul primordial, cel înclinat spre cult și idolatrie, cel prins în transă, omul ritualic, în mersul său evolutiv îl dezvoltă pe *homo faber*, cel ce presimte adevărurile sale interioare; este iconarul, omul intuitiv, cel ce dorește apropierea de Creator prin ceea ce poate el făuri; dar omul se desăvârșește în viața spirituală odată cu devenirea sa ca *homo religiosus*, moment ce marchează maturizarea spirituală, fiind omul a cărui conștiință are acces *la* și-L recunoaște *pe* Dumnezeu ca sursă și unic generator al propriei sale puteri creatoare, desigur mult limitată. Conștientizându-și limitele, pornește lupta de dezrobire din acestea, înțelegând limitele ca pe-o distanțare de Spiritul Absolut, distanță ce afectează propriul spirit și blochează puterea divină ce lucrează prin el. Doar această recunoaștere îi va reda libertatea și liniștea necesară adevăratei creații. Pentru că *de anima* nu se poate vorbi decât *con anima*!

---

[115] *Bentoiu, I.* – „Dragoste și voce de femeie – Valentina Crețoiu", Ed. Muzicală, București 2003, pg. 98

5.3. Concluzii generale

N-am urmărit ca prin demersul meu ştiinţific să mă identific cu Icar. Apropierea de adevărurile şi problemele muzicienilor nu trebuie înţeleasă ca o formă de agresiune, ci ca o dorinţă de aflare a cauzelor acestor probleme şi parţial a misterului artistic, stabilind astfel strategiile de susţinere şi ajutor a breslei muzicienilor. Totul a fost gândit pentru bunul mers şi evoluţia pozitivă a lumii muzicale aflate deseori la răscruce de drumuri, sub semnul suprimării din motive economice sau al autosuprimării din cauze deja prezentate. Dintre aceste cauze, m-am orientat spre ceea ce îi nemulţumeşte pe artiştii interpreţi pianişti atunci când dovedesc un *stil represiv*[116].

Printre motivele invocate am reţinut timpul scurt pe care îl au la dispoziţie în vederea pregătirii concertelor, oboseala turneelor, imputaţiile sau obligaţiile contractuale uneori extrem de jignitoare pentru artist, lipsa afecţiunii constante provenită dintr-un mediu de familie, mediu de care – prin specificul muncii lor – majoritatea sunt privaţi, frecvenţa apariţiei suferinţelor psiho-fizice şi pierderea prietenilor apropiaţi, artiştii având deseori o perioadă de viaţă redusă (mă gândesc la Mozart, Chopin, Schubert, Schumann, dar şi Carl Filtsch, Lipatti, Gilels etc.). Demersul meu a fost cu atât mai dificil cu cât am căutat să dezvălui Omul din om în mod ştiinţific, deseori subsemnata recunoscându-se învinsă în faţa problematicilor ridicate. Era însă un demers pe care l-am simţit necesar atât pentru colegii mei, cât mai ales pentru mine ca om în artă, în special în arta interpretativă pianistică, despre care deşi s-a scris destul de mult, nu se cunoaşte foarte mult. Cu ce se confruntă pianistul? Cu operele de artă.

„Opera de artă nu este oare în adevăr oglinda sufletului artistului? Nu se cristalizează oare în ea procesele sufleteşti care s-au dezvoltat în artist în timpul creaţiei? N-auzim de atâtea ori cerându-se artistului sinceritate, adică acea însuşire care să facă opera transparentă şi revelatoare pentru stările sufleteşti care au precedat-o şi pe care ea are menirea să le exprime? ... B.Croce socoteşte că nimic nu se lămureşte în conştiinţa artistului care să nu treacă în opera sa... constatarea aceasta devine formula identităţii dintre

---

[116] *stil represiv* – manifestări frecvente represive; represiune: procesualitatea psihică conştientă şi voluntară, constând în renunţarea de a se satisface o dorinţă, care nu este în acord cu normele morale şi profesionale ale persoanei. Subiectul proiectează din câmpul conştiinţei sale anumite sentimente penibile, pentru a reduce tendinţa ce-l antrenează. Subiectul se educă în a nu se gândi la el, ajungând prin forţa obişnuinţei, să-şi reprime gândurile nedorite. Pe scurt: este procesul de autocontrol deliberat, păstrând impulsurile şi dorinţele sub control (menţinându-le pentru sine, în acelaşi timp negându-le în mod public) sau îndepărtând temporar amintirile dureroase. Oamenii cu un stil represiv au o vulnerabilitate crescută la îmbolnăviri în general.

intuiție și expresie. Dacă opera de artă e oglinda creatorului, ea se oglindește la rândul ei în sufletul aceluia care o contemplă."[117] Iar în alt paragraf, Tudor Vianu lămurește: „*Opera de artă este produsul unei anumite activități creatoare și produce o serie de reacții subiective în sufletul aceluia care ia contact cu ea*"[118], subliniind prin aceasta efectul pe care îl are muzica interpretată asupra interpretului în primul rând, efect unic și specific vulnerabilității sufletești a fiecărui artist în parte; efectul este transmis apoi asupra sutelor, poate miilor de ascultători, transformându-se în alte mii de sentimente subiective, metamorfozând publicul și astfel, influențând societatea. Impactul social al activității artistice este unul extrem de puternic, iar dintre manifestările artei, muzica pătrunde cel mai adânc în conștiința oamenilor. De aceea este nevoie de autocunoaștere când ai ales un drum de interpret pe tărâmul muzicii. „*Niciodată nu este târziu. Niciodată nu putem spune că știm tot despre noi. Numai prin cunoaștere de sine omul poate să-și fixeze rolul său pe pământ...*", mărturisește în interviul amintit, Leopoldina Bălănuță. Iar rolul pe pământ începe de la primele forme de viață ale omului; din acest motiv am pornit cercetarea de la stadiul embrionar, conducând-o spre cel mai înalt stadiu atins de om: cel spiritual. Toate aceste etape sunt trăite mai intens de către artist, subiectivitatea sa fiind mai pregnantă, vulnerabilitatea sa la vibrație conducându-i pașii spre misterul muzicii, transformându-l într-un adevărat rezonator al lumii senzoriale și extra-senzoriale, captator al transcendentului, „omul-legătură" între materie și Spirit.

„*A te bucura de o operă de artă nu înseamnă oare a participa la viața spiritului superior care a produs-o?*",[119] se întreabă T.Vianu. Categoric că da, actul interpretativ fiind un act al glorificării și venerării vieții ca multitudine infinită de aspecte, trăiri și imagini. „*Cine vrea să cunoască procesul care s-a desfășurat în artist trebuie să-l constituie într-un obiect al cercetării, apropiindu-se apoi de el cu metode speciale și adecvate.*"[120] Adică: psihologice. De ce este această abordare necesară? Tot Vianu ne răspunde: „*Artiștii sunt conștienți de a fi, în chipul lor de a răsfrânge natura, dependenți de particularitățile propriului lor ochi artistic*"[121], dezvăluindu-și astfel subiectivitatea, propria identitate, originalitatea. Psihologia are deci, menirea de a formula aspectele originalității fiecărui artist în parte, precum și de a stabili șansele la originalitate a subiecților umani ce se apropie de muzică prin dorința de a-i sluji ca interpreți. Astfel, lumea muzicală este o lume în care se confruntă și se înfruntă permanent subiectivitățile. Unui artist rebel i se reproșează deseori lipsa de recunoștință față de cei care i-au facilitat accesul în

---

[117] *Vianu,T.* – „Estetica", Ed. Orizonturi, București 1997, pg. 17
[118] *idem.*
[119] *ibidem*, pg. 18
[120] *ibid.*, pg. 19
[121] *ibid.*, pg. 15-16

arta muzicală, fiind o abordare deja subiectivă şi eronată a acelei personalităţi. Ce semnifică până la urmă recunoştinţa în lumea artei?

„Sunt atât de tristă că recunoştinţa mea este imperfectă. Prin recunoştinţă înţelegând ceea ce făptuiesc", spune actriţa L.Bălănuţă. Nu poate exista precizare mai exactă, căci în artă, o lume a transformărilor, a spiritualizării şi a constantei legături cu transcendentul, orice act artistic este o recunoştinţă, o formă de gratitudine faţă de toţi cei ce au permis-o, faţă mai ales de cel care a generat-o în interiorul uman înainte de toate. De aceea actul artistic interpretativ, mai ales cel pianistic, se împlineşte prin priceperea artistului, concretizând sonor opera de artă, pricepere ce arată dragostea de viaţă şi maxima recunoştinţă faţă de Creatorul ei.

În prezentarea proiectului meu ştiinţific mi s-a adresat întrebarea: *„ce legătură are psihologia cu arta muzicală şi cu cea interpretativ pianistică în special?"*. Răspunzând, consider că acestea sunt legate prin toate aspectele şi firele lor cele mai subtile. De la ontologia muzicală, logica şi praxisul muzical, hermeneutica, semantica şi semiologia, estetica şi filosofia acesteia, idee şi concept, toate sunt într-un raport de co-existenţă cu psihologia. Vorbind despre înţelegerea textelor muzicale, despre tuşeu diversificat, lume sonoră variată etc. în plan concret şi metaforic, vorbesc despre fiinţa umană cea mai sensibilă şi cel mai greu de analizat, văzându-mă nevoită a cere ajutorul permanent şi constant psihologiei, atât ca ştiinţă teoretică, cât mai ales ca ştiinţă experimentală.

„Creaţia patologică pune în lumină legătura dintre anumite forme ale artei şi anumite structuri nervoase. Aşa a putut un cercetător ca E.Kretschmer să stabilească legătura dintre temperamentul ciclotimic şi arta clasică sau dintre temperamentul schizoid şi arta romantică. Trecând acuma la problema contemplaţiei artistice, este evident că modul de a strânge materialul necesar şi metodele menite să-l valorifice nu pot fi decât cele ale psihologiei în genere. Printre acestea trebuie trecută în primul rând introspecţia. Astfel, tot ce se poate culege prin observaţia obiectivă a atitudinilor, prin experienţă şi prin anchete nu trece în rândul faptelor bine constatate decât în măsura în care introspecţia le regăseşte printre propriile evenimente intime ale aceluia care cercetează. ...Descrierea procesului contemplaţiei se întovărăşeşte astfel cu explicaţia lui. Contemplaţia estetică este la rândul ei un eveniment sufletesc care îşi are raţiunea de a fi şi cauzele ei genetice. Cercetătorii care au înfăţişat contemplaţia ca o formă de eliberare a unor tendinţe comprimate sau ca o derivaţie a nevoii mai generale de a iubi au formulat nişte rezultate atinse pe calea unei metode explicative."[122]

Este opinia esteticianului şi filosofului T.Vianu, opinie care se constituie în suport pentru încercarea prezentei lucrări de a dezvălui un aspect

[122] *Vianu,T.* – op.cit., pg. 32-33

al complexului uman artistic şi care conferă acestui demers valoarea unei cercetări ştiinţifice. Atenţia mea s-a îndreptat intenţionat asupra interiorului uman, considerând că acela este adevăratul generator al producţiei pianistice de calitate, iar mărturiile în acest sens sunt vaste.

„Îndată ce avem de-a face cu artistul veritabil, vedem că aptitudinea este în primul rând expresia structurii mentale şi a întregii personalităţi, că este dirijată de către tendinţele cele mai profunde ale caracterului. Ea devine personalitatea însăşi."[123] Şi din aceste personalităţi rezultă „lumea artei", căci *„arta constituie o lume umană. Faptul că omul se face pe sine însuşi regele universului, că a făcut din sine însuşi o întreagă lume, este identificat cu crearea acestei lumi (Vico). Arta are o poziţie specială şi paradoxală. Ea nu se confundă cu lumea materială, fiind oglindirea ei în conştiinţa umană, creaţia ei."*[124] Vorbind despre plăsmuiri, recunoaştem faptul că omul este condus de spirit, materia oferindu-i doar prilejul de exprimare şi de dezvoltare senzorială, de primenire a spiritului, de fertilizare a imaginaţiei creatoare. *„Cunoaşterea artei nu se poate baza pe opoziţia dintre fenomen şi esenţă. Ci însăşi aparenţa, aici, se dovedeşte a nu fi extrinsecă esenţei. Ea este propria aparenţă a esenţei, cum ar spune Hegel. Ceea ce apare manifestă ceea ce este esenţial, iar acesta este fenomenul însuşi. De aici un nou pas spre arta însăşi. Ca o creaţie de forme sensibile care semnifică ceva (dacă toate artele creează forme pentru a exprima viaţa, simţirea şi toate o fac bazându-se pe aceleaşi principii), ...arta oglindeşte în imagini concret-senzoriale realitatea raportată la om. La nivelul imaginii artistice, în sensul de fiinţă distinctă de lumea reală, ea oferă în ansamblu o imago mundi. ...Aici, facultatea imaginativă depăşeşte măsura naturii, alcătuind după planul ei lucruri care în natură nu s-ar fi alcătuit vreodată (Bacon). Unitatea ei raţională ...la nivelul suprem al abstracţiunii şi generalizării minţii omeneşti, e un produs final al minţii care gândeşte şi unifică în planul conceptual, nu se identifică cu unitatea naturii, a lumii materiale."*[125] Prin aceste manifestări *„nu este muzica, într-un anumit sens cea mai abstractă şi cea mai liberă dintre toate artele? ...Orice artă este obligată să se piardă într-un fel de confuzie extatică la care conduce în chip suveran muzica, însă cu condiţia de a depăşi muzica însăşi şi de a nu păstra din ea decât puterea de fascinaţie."*[126] Prin aceasta, H.Delacroix face referire la puterea de esenţializare care defineşte artistul, recunoscând totodată impactul adânc asupra interiorului uman pe care îl are muzica şi prin aceasta, supremaţia ei.

---

[123] *Delacroix, H.* – „Psihologia artei – eseu asupra activităţii artistice", Ed. Meridiane, Bucureşti 1983, pg.140

[124] *Husar, Al.* – „Ars longa: probleme fundamentale ale artei", Ed. Univers, Bucureşti 1980, pg. 329

[125] *idem.*

[126] *Delacroix, H.* – op.cit., pg. 144-145

*„Ca o expresie a relației dintre artă și artist, arta este produsul acestei relații, care e cauza și efectul ei. Înțelegând prin această relație însuși procesul creației artistice (*deci și aceea a creației interpretative pianistice – n.m.*), care-i stă la bază, începutul în ființă, ca punct de plecare absolut, aici e în fond sursa tuturor artelor. Aici e locul comun sau forul intim în care se întâlnesc. Aici multiplul e reductibil la unic, și unicul generează multiplul. Problema relației dintre unitate și mulțime se rezolvă aici. ...E vorba despre un principiu genetic comun tuturor artelor, ..în baza căruia toate formele sale sunt reductibile la unitate. Acest principiu explică acea lume pe care obișnuim s-o concentrăm în expresia artă."*[127] Iar Delacroix completează: *„Arta tinde să-și regăsească unitatea pierdută, să reconstituie pe baza unor elemente diferențiate sinteza primitivă. ...Toate aceste sinestezii, toate aceste superfetațiuni dovedesc existența unui fel de unitate și de totalitate funciară sub aparența diversității și fragmentării. Se pare că întreg spiritul, întreaga sensibilitate manifestă interes pentru operă și vibrează sub imboldul ei. Probabil că asemenea fenomene, pe care le regăsim în toate impresiile estetice – întrucât poezia se însoțește cu imagini și cu muzică, iar viziunea plastică se înconjoară de poezie și de muzică – depind de mai mulți factori. În primul rând transpoziția prin suplinire. La un ins care nu este muzician, excitația muzicală poate devia în viziune mentală. Apoi iradierea. O puternică excitație estetică depășește aparatul senzorialo-motrice care îi este menit și invadează toate categoriile senzoriale. Întreg sufletul răsună. Impresia estetică tulbură toate instrumentele deodată. Apoi excitația intelectuală. Spiritul se află la lucru; interpretează, construiește o semnificație, un scenariu, un program; lucrează asupra datului inepuizabil; caută limpezimea pentru a scăpa de obscuritate. Din acest travaliu mental provin imagini de tot felul. În fine, sub diversitatea impresiilor estetice, funcțiile comune, care sunt întotdeauna active, desenează un fel de schemă prealabilă tuturor artelor și capabilă, în consecință, să se exprime separat."*[128]

Cu această descriere, H.Delacroix așează artistul (în special muzicianul, ca omniprezență în toate manifestările artei) în planul superior al ascensiunii spirituale umane, arătându-l pe acesta ca pe un complex senzorio-afectivo-intelectual. Astfel, s-ar putea afirma că este cel mai evoluat în specia umană, nici un aspect al vieții (fie că este vorba despre viața în general sau despre particularitățile vieții) nu-i rămâne străin, de neînțeles, de neatins. El trăiește experiențele de viață ale semenilor, așa cum arăta anterior părintele Galeriu, construindu-și astfel propria existență, propriul destin. Prin el însuși, artistul devine unificatorul diversității. Făcând o paralelă cu opinia filosofului A.Husar, care afirma că *„unitatea în diversitate nu cere suprimarea limitelor*

---

[127] *Husar, Al.* – op.cit., pg. 330-331
[128] *Delacroix,H.* – op.cit., pg. 141-142

dintre diferitele arte"[129], susţin *in extenso* că unitatea psihologică în diversitatea manifestărilor artistului nu impune suprimarea diferenţelor dintre caracterele şi multiplele realităţi psihologice ale personalităţilor umane interpretate. „*În perspectiva de ansamblu, care unifică manifestările infinit variate ale esenţei, unitatea dialectică dintre elementul sensibil (material) şi inteligibil (spiritual) care dezvăluie esenţa profundă a artei* (şi a artistului – n.m.), *se realizează în jurul unui factor comun tuturor artelor (ca raport dialectic între general şi particular), în sensul în care Hegel vorbea de împărăţia artei ca o totalitate, ca o structură unitară.*"[130] Factorul comun tuturor artiştilor pianişti este legată deci, de aflarea esenţei muzicii interpretate dintr-o unică perspectivă: aceea psihologică a complexului uman. Să se înţeleagă, să înţeleagă şi să-i înţeleagă pe toţi acei (artişti sau oameni obişnuiţi) cu care stabileşte relaţii umane. Starea psihică este deci, unitatea pianistului. G.M.Kogan observa că „*succesul muncii pianistului nu depinde numai de felul cum interpretul tratează piesa, cum execută fiecare frază, cum ţine mâinile, cum aşază degetele, cum obţine sunetul etc., ci şi de starea psihică a pianistului, de dispoziţia sa din timpul studiului, acest factor determinând succesul sau insuccesul activităţii sale.*"[131] Şi tot acest autor dezvăluie intenţia sa, prin confruntarea cu experienţa mai multor artişti, de a găsi punctul comun „*pentru toate formele artistice (şi, poate, ale activităţii intelectuale în general)*", susţinând că din această „*confruntare îndrăzneaţă a experienţei din domenii diferite ale artei*" rezultă „*desăvârşirea măiestriei*". Îşi opreşte atenţia asupra unui citat aparţinând violonistului L.Auer (din volumul „*Şcoala mea de interpretare violonistică*"): „*Încă nu s-a acordat niciodată suficientă atenţie muncii psihice, activităţii cerebrale, care controlează activitatea degetelor.*"[132] Căci „*în cântatul la pian*, susţine Kogan, *este importantă nu atât ţinuta mîinilor, cât ţinuta capului*", prin această formulă metaforică arătând aspectul intelectual profund al pianistului, a cărui activitate nu se reduce deloc doar la memorie mecanică şi mişcare pe claviatură, a cărui trăire interioară şi gândire fac parte din sfera celor mai elevate manifestări umane, profesia de artist-interpret pianist fiind cu adevărat una dintre cele mai solicitante şi mai complexe profesii ale lumii moderne civilizate. „*A exersa înseamnă în primul rând a lucra cu mintea*", dar la care doresc să aduc o completare: înseamnă a lucra cu sufletul şi cu spiritul treaz. Fără acestea arta nu va străluci, iar artistul nu va atinge nicicând măiestria. De aceea „*cunoaşte-te pe tine însuţi!*" este cea dintâi obligaţie a artistului-interpret pianist, pentru a ajunge la psihologia artistică cea mai sănătoasă şi prolifică, esenţializată de I.Kant prin cugetarea

---

[129] *Husar, Al.* – op.cit., pg. 331
[130] *idem*, pg. 332
[131] *Kogan, G.M.* – op.cit., pg. 9
[132] *idem*, pg. 10-13

„cerul înstelat deasupra mea şi legea morală în mine", înţelegând prin această frază priceperea de a vedea şi cuprinde lumea şi viaţa, pricepere care duce la echilibrul şi armonia interioară stăpânite de cel pentru care misterele vieţii se reduc la „misterul vieţii", mister de la care pornim cu toţii... Privirea corect îndreptată este aceea orientată către fiinţa umană, ceea ce are totdeauna legătură şi cu psihologia, cunoştinţe fără de care artistul va trăi confuz şi speriat de propria sa făptură. Rezolvarea dilemei „Cine sunt?" va rezolva totodată şi problema „Cine sunt ceilalţi?" şi va clarifica rostul comunicării muzicale, precum şi importanţa pianistului în această ecuaţie. Căci încercarea de a desluşi fiinţa compozitorului interpretat este totodată o încercare de a-şi desluşi propria fiinţă, ducând indubitabil spre efortul de a descifra creaţia lui Dumnezeu, fiinţa umană *„compusă după chipul şi asemănarea Lui!"*. Discursul psihologic este aşadar, unul al esenţializării şi al înţelegerii. Pentru că, aşa cum mărturisea distinsa artistă lirică Valentina Creţoiu, *„nu trebuie cerut unui artist un imens efort inutil"*[133], ci doar acel efort pe care îl poate face şi care poate duce la rezultate. Iar Silvia Şerbescu, o altă mare artistă a pianului, spunea privitor la interpretarea muzicii lui Rahmaninov: *„Melodiile lui, oricât de fidel ar fi cântate, cu tonul cel mai ales, cu intenţiile cele mai nobile, dacă nu pornesc dintr-o profundă simţire – unde, ca într-o transfuzie, sufletul interpretului se topeşte, lăsând să vibreze în el personalitatea compozitorului –toată frumuseţea frazelor va fi diminuată sau falsificată, banalizată."*

Şi într-o scrisoare către Constanţa Erbiceanu, aceasta dezvăluia:

„În artă nu există decât un singur drum înainte, drept şi lung, fără ocoluri şi întoarceri; oprirea e cădere, întoarcerea o desfiinţare. După fiecare concert îmi pun întrebarea: încotró voi merge? Şi toată fiinţa îmi arată un orizont care totdeauna va rămâne..." (din *„Ghid biografic"* semnat de Iosif Sava şi Florian Şerbescu). Pianista-matematiciană a descoperit prin aceste mărturii aspecte importante ale unui profil psihologic de artist-interpret pianist, precum şi argumentaţia pentru necesitatea unui suport psihologic într-o carieră complexă de muzician.

Cu aceste idei închei discursul meu cu speranţa că cercetarea se va dovedi una utilă şi că va avea ecouri în lumea ştiinţifică deopotrivă muzicală şi psihologică, susţinând înfrăţirea acestora în vederea descoperirii, susţinerii şi ridicării valorilor muzicale în general, şi a celor pianistice în special.

** *** **

[133] *Bentoiu, I.* – op.cit., pg. 74

BIBLIOGRAFIE

A

ABRAHAM, O. – „Das absolute Tonbewasstsein" în „Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft", Ed. Breitkopf u. Härtel, Leipzig 1901/1902

ADLER, A. – „Cunoaşterea omului", Ed. IRI, Bucureşti 1996

ALEXANDRESCU, R. –„Ravel", Ed. Muzicală, Bucureşti 1964

ANFILOV, G. – „Fizica şi muzica", Ed. Tineretului, Bucureşti 1965

ATKINSON, R./ ATKINSON, C./ SMITH, E./ BEM, D. – „Introducere în Psihologie", Ed. Tehnică, Bucureşti 2002

B

BAGDASAR, N./ BOGDAN, V./ NARLY, C. – „Antologie filosofică", Ed. Universal Dalsi, Bucureşti 1995

BĂLAN, B. ş.co. – „Psihopedagogie", Ed. Polirom, Bucureşti 1998

BĂLAN, TH. – „Principii de pianistică", Ed. Muzicală, Bucureşti 1966

BEJAT, M. – „Talent, inteligență, creativitate", Ed. Ştiințifică, Bucureşti 1971

BENTOIU, P. – „Gândirea muzicală", Ed. Muzicală, Bucureşti 1975

BENTOIU, I. – „Dragoste şi voce de femeie: Valentina Crețoiu", Ed. Muzicală, Bucureşti 2003

BERLYNE, D.E. &.CO. – „Studies in the new experimental Aesthetics –Steps toward an objective Psychology of Aesthetic Apreciation", Ed. Hemisphere, Washington 1974

BIEMEL, W. – „Expunere şi interpretare", Ed. Univers, Bucureşti 1987

BINET, A. – „Psihologia raționamentului", Ed. IRI, Bucureşti 2002

BLOODWORTH, V. – „Cheia către tine însuți", Ed. Leda, Cluj 2004

BRADU–IAMANDESCU, I./ LUBAN–PLOZZA, B. – „Dimensiunile psihologice ale muzicii", Ed. Romcartexim, Bucureşti 1997

BRÂNDUŞ, N. – „Despre unele mecanisme ale comunicării orale şi/ sau caracterul skhizo–phrenic al interpretării muzicale" în „Revista Muzica" nr.3 , Bucureşti 1996

BREHMER, F. – „Melodieauffassung und melodische Begabung des Kindes" în „Beiheit 36 zur Zeitschrift für angewandte Psychologie", Ed. Barth, Leipzig 1925

C

CIOCAN, D. – „O teorie semiotică a interpretării muzicale", Ed. UNMB, 2005

CORTOT, A. – „Muzica franceză pentru pian", Ed. Muzicală, Bucureşti 1966

CLAYBOURNE, A. – „Noțiuni despre gene şi ADN", Ed. Aquila, Oradea 2005

CUCLIN, D. – „Tratat de estetică muzicală", Ed. Oltenia, Bucureşti 1933

D

DAFINOIU, I. – „Personalitatea elevului" în „Psihopedagogie", Ed. Polirom, Iaşi 1998

DELACROIX, H. – „Psihologia artei", Ed. Meridiane, Bucureşti 1983

DICU, AL./ GOLU, M. – „Introducere în psihologie", Ed. Ştiințifică, Bucureşti 1972

DICȚIONARUL LIMBII ROMÂNE MODERNE, Ed. Academiei, Bucureşti 1958

DICȚIONAR ENCICLOPEDIC DE PSIHOLOGIE, Ed. UNB, FIF–Catedra de Psihologie, 1979

DICȚIONAR „LAROUSSE" DE MARI MUZICIENI, Ed. Univers Enciclopedic, București 2000
DICȚIONAR „GROVE" DE MUZICĂ ȘI MUZICIENI, Ed. MacMillan, London 1980
DICȚIONAR TEOSOFIC, Ed. Herald, București 1995
MIC DICȚIONAR FILOZOFIC, Ed. Politică, București 1973
DILTHEY, W. – „Trăire și poezie", Ed. Univers, București 1977

E

EINSTEIN, P. – „Intuiția", Ed. Univers Enciclopedic, București 1999
EYSENCK, H.J. & RACHMAN, S. – „The causes and cures of neurosis: an introduction to modern behavior therapy based on learning theory and the principles of conditioning", San Diego 1965

F

FASQUELLE – „Encyclopédie de la musique" vol. III, Paris 1961
FIELD, J. – „Handbook of physiology, S.I. – Neurophysiology", American Physiology Society, Washington 1960
FISCHER, G./ RIEDESSER, P. – „Tratat de psihotraumatologie", Ed. Trei, București 2001

G

GEBHARDT, M. – „Beitrag zur Erforschung des absoluten Gehörs im vorschulpflichtigen Kindersaiter" în „Archiv für die gesamte Psychologie", Akademische Verlagsgesellschaft, Leipzig 1929
GOLU, M. – „Sensibilitatea auditivă" în „Tratat de psihofiziologie", Ed. Academiei, București 1978
GOUGH, H.G. – „Manuel de l'Inventaire Psychologique de l'Université de Californie", Ed. du Centre de Psychologie Appliquée, Paris 1994

H

HARNONCOURT, N. –„Le discours musical", Ed. Gallimard, Paris 1993
HĂULICĂ, I. –„Fiziologie umană", Ed. Medicală, București 1999
HELMHOLZ, H. – „Die Lehre von den Tonempfindungen als psychologische Grundlage für die Theorie der Musik", Ed. Vieweg und Sohn 1915
HOLBAN, I. – „Realizarea personalității: hazard sau știință?", Ed. Enciclopedică Română, București 1971
HUFNAGEL, E. –„Introducere în hermeneutică", Ed. Univers, București 1981
HUSAR, AL. – „Ars longa: probleme fundamentale ale artei", Ed. Univers, București 1980
HUIZINGA, J. – „Homo ludens –Încercare de determinare a elementului ludic al culturii", Ed. Univers, București 1977

I

ILIUȚ, V. – „De la Wagner la contemporani", vol. III și V, Ed. Muzicală, București 1997 și Ed. UNMB 2001
IONESCU, C.A. – „Istoria psihologiei muzicale", Ed. Muzicală, București 1982
IONESCU, C.A. – „Educația muzicală", Ed. Muzicală, București 1986
ISPAS, A.T. – „Anatomia și fiziologia omului", Ed. Didactică și Pedagogică, București 2000

BCU IAȘI "GEORGE ENESCU" UNIVERSITY LIBRARY

J
JANKÉLÉVITCH, V – „Ravel", Ed. de Seuil –Solfége, Paris 1956

K
KOGAN, G.M. – „La porţile măiestriei", Ed. Muzicală, Bucureşti 1963

L
LIPPS, TH. – „Einige psychologische Streitpunkte" în „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane" 1902

M
MESSIAEN, O. – „Technique de mon Langage Musical", Ed. Musicales Alphonse Leduc, Paris 1955/1956
MORGAN, R. – „Twentieth–Century Music: A history of musical style in Modern Europe and America", Ed. W.W.Norton, New York 1991
MORGAN, C. – „Introduction to psychology", Ed. McGraw–Hill II, New York–Toronto–London 1961
MOŞ, D. – „Hermeneutica discursului muzical", Teză de Doctorat UNMB 2005

N
NEACŞU, GH. – „Transpunere şi expresivitate scenică", Ed. Academiei, Bucureşti 1971
NEACŞU, I. – „Instruire şi învăţare", Ed. Ştiinţifică, Bucureşti 1990
NEUHAUS, H.G. – „Despre arta pianistică", Ed. Muzicală, Bucureşti 1960
NICOLA, I. – „Pedagogie", Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti 1994

P
PAVELCU,V. – „Cunoaşterea psihologică şi sentimentul", Revista de Psihologie, Bucureşti 1937
PAVELCU, V. – „Psihologia pedagogică", Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti 1962
PĂSCULESCU–FLORIAN, C. – „Dinu Lipatti", Ed. Muzicală, Bucureşti 1989
PĂUNESCU, C. & CO. – „Terapia educaţională integrată", Ed. Pro Humanitate, Bucureşti 1994
PENNEBAKER, J .W. – „Opening up: the healing power of confiding in others", Ed. William Morrow, New York 1990
POPESCU–NEVEANU, P. –„Curs de psihologie generală" vol. I, Ed. Universal, Bucureşti 1976
POPESCU–NEVEANU, P./ GOLU, M. – „Sensibilitatea", Ed. Ştiinţifică, Bucureşti 1970
POPESCU–NEVEANU, P./ ZLATE, M./ CREŢU, T. – „Psihologie", Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti 1995
POPA, C. – „Neurologie", Ed. Medicală Naţională, Bucureşti 1999
POPA, D. – „Cu părintele Galeriu: între Geneză şi Apocalipsă", Ed. Harisma, Bucureşti 2002
PRIBOI, R. N. –„Despre suferinţa mentală", Ed. Viaţa Medicală Românească, Bucureşti 2001

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

R

RĂDUCANU, D.M. – „Metodica studiului şi predării pianului", Ed. Conservatorului „G.Enescu", Iaşi 1977

RĂDULESCU–MOTRU, C. – „Psihologia poporului român", Ed. Paideia, Bucureşti 1999

RĂDULESCU–MOTRU,C. – „Timp şi destin", Ed. Saeculum, Bucureşti 1996

RÉVÉSZ,G. – „Zur Grundlegung der Tonpsychologie", Ed. von Veit, Leipzig 1913

REVISTA „OPUS" ANUL II, NR.2/ 1999, Ed. UNM Bucureşti 1999

REVUE INTERNATIONALE „LES SCIENCES DE L'ÉDUCATION"/ „RECHERCHES POUR L'ÉDUCATION MUSICALE" No.1–2, Paris 1988

RIBOT, T. – „Logica sentimentelor", Ed. IRI, Bucureşti 1996

RIBOT, T. – „Psihologia conceptelor", Ed. IRI, Bucureşti 2002

RICOEUR, P. – „Eseuri de hermeneutică", Ed. Humanitas, Bucureşti 1995

RUBINSTEIN, A. – „Grande est la vie", Ed. Robert Laffont, Paris 1980

RUSU, V. – „Dicţionar Medical", Ed. Medicală, Bucureşti 2001

RUPP, H. – „Über die Prüfung musikalischer Fähigkeiten" în „Zeitschrift für angewandte Psychologie", Leipzig 1914

S

SALK, L. – „The role of the heart–beat in the relationship between mother and infant", Ed. Scientific American 1973

SCHLEIERMACHER, F. – „Hermeneutica –Studiu introductiv", Ed. Polirom, Iaşi 2001

SCHONBERG, H.C. – „Viețile marilor compozitori", Ed. Lider, Bucureşti 2000

SLAMA–CAZACU, T./ FLORU, R. – „Atlas de Psihologie", Ed. Ştiinţifică, Bucureşti 1968

SPYCKET, J. – „Clara Haskil", Ed. Muzicală, Bucureşti 1987

STERN, W. – „Psychologie der frühen Kindheit bis zum sechsten Lebensjahre", Leipzig 1928

STUMPF, C. – „Tonpsychologie" vol.I, Ed. von Hirzel, Leipzig 1883

Ş

ŞCHIOPU, U. – „Introducere în psihodiagnostic", Ed. Fundaţiei „Humanitas", Bucureşti 2002

ŞCHIOPU, U. – „Psihologia artelor", Ed. Fundaţiei „Humanitas", Bucureşti 2002

T

TAYLOR, S. – „Stress and development of illness" în „Health Psychology", New York 1986

TEPLOV, B.M. – „Probleme de psihologia muncii şi artei", Ed. De Stat pentru Literatură Ştiinţifică, Bucureşti 1952

Ţ

ŢÂRCOVNICU, V. – „Pedagogie generală", Ed. Facla, Bucureşti 1975

ŢUŢEA, P. – „Reflecţii religioase asupra cunoaşterii", Ed. Nemira, Bucureşti 1999

V

VANCEA, Z. – „Enciclopedie muzicală", Ed. Prietenii Cărţii, Bucureşti 1997

VIANU, T. – „Estetica", Ed. Orizonturi, Bucureşti 1996

VÎGOTSKI, I.S. – „Psihologia artei", Ed. Univers, Bucureşti 1973

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOGRAFIE ELECTRONICĂ

WHITFIELD, J. – „Brain disease shaped Boléro" în „Nature Reviews – january 2002": www.nature.com/nsu

BIBLIOGRAFIE RADIOFONICĂ

BĂLĂNUȚĂ, L. – „Șoapte și lacrimi", Ed. Casa Radio, București 1999

DOCUMENTE VIDEOGRAFICE

- Ilustrație video pentru capitolele I și al III-lea: „Generalități privind cercetarea anatomo-fiziologică și psihologică a procesului interpretativ" și „Formarea personalității artistice"*

DVD Imaginea I: „Despre formarea imaginii" (3.37)
1) „Explicația profesorului Joseph Ziehl"
2) „Iluzia vizuală: experiment"

DVD Imaginea a II-a: „ Studiul limbajului uman" (12.58)
1)„Explicația dr.George Ojemann: aplicație demonstrativă"
2) „Studiul comparativ om-maimuță"

DVD Imaginea a III-a: „Despre emisferele cerebrale umane" (2.09)
1) „Teoria dr.Gazzaniga"

DVD Imaginea a IV-a: „Construirea imaginii vizuale" (4.14)
1) „Leziunile cerebrale: identificarea funcțiilor creierului uman. Cazul Gisela Leibold"

DVD Imaginea a V-a: „Recunoașterea vizuală și sistemul de atenție" (13.05)
1) „Cazul Lincoln Holmes. Afectarea subsistemului cerebral de recunoaștere facială"
2) „Cazul Kevin Chappell. Explicația dr. Marlene Behrmann"

DVD Imaginea a VI-a: „Afazia sau cazul dr.Wilsson Taley" (8.20)

DVD Imaginea a VII-a: „Diferențele dintre emisferele cerebrale și importanța acestora în activitatea umană" (2.37)
1) „Cazul J.W."

DVD Imaginea a VIII-a: „Despre activitatea cortexului uman" (3.58)
1) „Reluarea operației conduse de dr.G.Ojemann"

---

* *Extrase din filmul documentar „Brain Story" (producție BBC, transmis de TVR Cultural; România-august 2003) prezentat de către psiholog prof. Susann Greenfield.*

BCU IAȘI - CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

DVD Imaginea a IX-a: „Studiul evoluției emisferelor cerebrale" (2.24)
1) „Explicație comparativă om-maimuță"
2) „Comentariu concluziv al prof. S.Greenfield"

DVD Imaginea a X-a: „Studiul lobilor frontali: cazul Michael" (7.35)

DVD Imaginea a XI-a: „Planificarea mentală: explicație" (2.18)

DVD Imaginea a XII-a: „Localizarea sunetului și limbajului uman" (1.59)

DVD Imaginea a XIII-a: „Imaginația umană: funcții și importanță" (13.22)
1) Teoria dr. Stephen Kosslyn de la Universitatea Harvard"
2) „Explicația sistemului cerebral bivalent"
3) „Focalizare asupra cazului Kevin Chappell"
4) „Teoria prof. Rudolfo LLinas de la Universitatea New York"
5) „Concluzii prezentate de prof. Susann Greenfield"

DOCUMENTE DISCOGRAFICE

Variante interpretative

1-5. **Hindemith, P.** – *„Variațiuni pentru pian și orchestră: Cele 4 temperamente"*: 1. Tema (6.02); 2.Variațiunea I „Melancolicul" (6.46); 3. Variațiunea a II-a „Sanguinul" (5.45); 4. Variațiunea a III-a „Flegmaticul" (5.38); 5.Variațiunea a IV-a „Colericul" (7.06).
Orchestra de cameră lituaniană; Dirijor: Saulius Sondeckis; Interpretă: **Tatiana Nikolaeva** (înregistrare din 1983)

6-8. **Brahms, J.** – *„Intermezzi"*: 6. Intermezzo op. 118 nr. 2 în La Major (5.34); 7. Intermezzo op.119 nr.1 în si b minor (2.40); 8. Intermezzo op.119 nr.2 în mi minor (5.20).
Interpret: **Heinrich G. Neuhaus** (înregistrare din anii 1947-1952)
9. **Mozart, W.A.** – *„Variațiunile: Ah! Vous dirai-je,Maman"* în Do Major, K.V.265 (7.49)
Interpretă: **Clara Haskil** (înregistrare 1960)

10-12. **Mozart, W.A.** – *Sonata pentru pian nr. 8 în la minor*, K.V. 310: 10.Allegro maestoso (5.19); 11. Andante cantabile con espressione (5.58); 12. Presto (2.52)
Interpret: **Dinu Lipatti** (înregistrare live: Besançon, 16.IX.1950)

Interpretări personale[*]

13-15. **Bach, J.S.** – *„Concertul italian" B.W.V. 971:* 13. Allegro molto (3.59); 14. Andante (5.09); 15. Presto (3.50).
Interpretă: Lelia Șerbănescu (înregistrare live: București, 12.XII.2002)

---

[*] *Înregistrările au fost făcute pe pianele Petrof și Kawai ale sălii „Fr.Chopin" din UNMB și au fost asigurate de Ing. Tudor Moisin*

BCU "ION CREANGĂ" DIGITAL UNIVERSITY LIBRARY

16-19. **Händel, G.F.** – *Suita nr.5 în Mi Major*: 16. Preludiu (1.37); 17. Allemanda (6.20); 18. Couranta (1.25); 19. Arie cu variaţiuni (3.57).
Interpretă: Lelia Şerbănescu (înregistrare live: Bucureşti, 7.X.2003)

20-31. **Chopin, Fr.** – *Preludii op.28 nr. 1-12* (12.64)
Interpretă: Lelia Şerbănescu (înregistrare live: Bucureşti, 12.XII.2002)

32-37. **Ravel, M.** – *Suita „Le Tombeau du Couperin"*: 32. Preludiu (2.53); 33. Fuga (3.20); 34. Forlane (5.48); 35. Rigaudon (3.53); 36. Menuet (4.36); 37. Toccata (4.47).
Interpretă: Lelia Şerbănescu (înregistrare live: Bucureşti, 7.X.2003)

38. **Messiaen, O.** – *„Cantéyodjayâ"* pentru pian solo (14.12)
Interpretă: Lelia Şerbănescu (înregistrare specială: Bucureşti, 30.VI.2005)

39-41. **Enescu, G.** – *Sonata pentru pian op. 24 nr. 3 în Re Major*: 39. Vivace con brio (8.54); 40. Andante cantabile (10.07); 41. Allegro con spirito (11.58).
Interpretă: Lelia Şerbănescu (înregistrare live: Bucureşti, 12.XII.2002)

42-45. **Bentoiu, P.** – *Sonata pentru pian op. 1*: 42. Andante. Allegro moderato (6.58); 43. Scherzo. Presto (3.16); 44. Largo (7.53); 45. Allegro con brio (7.24).
Interpretă: Lelia Şerbănescu (înregistrare specială: Bucureşti, 30.VI.2005)

Timpul total: 3h 14'09"

DOCUMENTE MUZICALE

FABER, F. – „Das Klavier-ABC: Ein Wegweiser für Erwachsene von der Note bis zur Interpretation", Ed. Robert Lienau Musikverlag, Frankfurt 1996

MESSIAEN, O. – „Cantéyodjayâ pour piano", Ed. Universal, London 1953

POPESCU, O. – „Povestea notelor – Abecedar pianistic", Ed. Aramis, Bucureşti 2002

RAVEL, M. – „Menuet" din „Le Tombeau de Couperin – Suite pour le Piano", Ed. Durand &Cie, Paris 1955

ILUSTRAŢII

ATKINSON, R.L. & CO. – „Introducere în psihologie", Ed. Tehnică, Bucureşti 2002

ISPAS, A.T. – „Anatomia şi fiziologia omului cu aplicaţii practice", Ed. Didactică şi Pedagogică, Bucureşti 2000

SLAMA-CAZACU, T./ FLORU, R. – „Atlas de psihologie", Ed. Ştiinţifică, Bucureşti 1968

* **„Noţiuni despre Gene şi ADN"**, Ed. Aquila, Oradea 2005

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

"PSYCHOLOGICAL CO-ORDINATES OF THE INTERPRETATIVE ACT"

Summary

Chapter IV: „Anomalies and professional illnesses"

The artistic path is tumultuous, full of risks, being a path that implies a lot of work and much stress. The effects are concretized by professional illnesses.

4.1. Characteristics of the stressing events and psycho-physiological human reactions

The stress appears when people confront with events considered as dangerous for the physical or psychic wellness (stressors), and the reactions towards stressors are *reactions to stress.*

4.1.1. Features of the stressing events

These are: controllability, predictability and challenging the limits. Emotional reactions to the stressing situations are: anxiety, fury, apathy and cognitive deterioration.

4.1.2. Psycho-physiological stress reactions

The human organism reacts to stressors by initiating a complex sequence of born responses to a perceived threatening. The first sign of stress is drying of mouth, majority of physiological modifications resulting from the activation of neuro-endocrine systems, controlled by hypothalamus, the one which also denominated the cerebral centre of stress. The physiological reactions being modified, the pianist often confronts with, they having a visible impact upon the scenic interpretation.

4.2. Affections caused by stress and their prophylaxis

There are 4 ways of attacking of the organism under the influence of stress: direct route – which shows the direct influence on the organism's activity following the action of stress; interactive route – which connects the vulnerability of person to the stressing circumstances; route of health behavior – connected to the inactivity of organism; route of illness behavior – interpreting the symptoms of stress as illnesses.

BOUNDARY UNIVERSITY LIBRARY

The decisive factor in the fight with stress is constituted by the attitude in front of changes.

Prophylaxis is based on the knowledge of stress factors' features and on the organization of strategies for fighting against them (behavior, cognitive, distracting).

4.2.1. Defending mechanisms towards the stress factors

It is a term which describes the unconscientiously strategies used by individuals in the trial to face the negative emotions. They are unconscious processes where mechanisms of repression, rationalization, reactional formations, projection, intellectualization, negation, going forward are inscribed in.

4.2.2. Prophylaxis of stress and organization of therapies

As we understand more the way of stress action and the personal way of thought and stress control, the more we will be able to develop more improving techniques of our life.

The therapies consist in the behavior and cognitive techniques.

4.3. Anomalies or abnormal behavior

Anomalies are disturbances which affect the human behavior. Several abnormal behaviors are acute and transitory, resulted from the particular stressing events, while others are chronic and last the whole life. Causes that lead to disturbances are grouped depending on the biologic perspective, psychoanalytical perspective, behavior perspective and cognitive perspective.

Predisposing factors and early experiences, as the performance pianist forcing in childhood may determine the vulnerability of the individual at depression in stress conditions.

4.4. Illnesses and sufferance of pianist artists: Ravel, Lipatti, Haskil cases

Maurice Ravel diagnosed with sensorial aphasia Wernicke, who will lead to neuro-psychic degringolade lived by the composer in the last years of life. In this period dates the Boléro and Concert for left hand, showing the connection between the compromising preferences and lesion which affected the left cerebral hemisphere.

Dinu Lipatti is a particular case, diagnosed with a rare blood disease, possibly caused by a malfunction of immune system, disturbed by stress. The intensity of his living in the interpretative act weakened him too early.

Clara Haskil knows from the early times the illness, being diagnosed in 1942 with hypophisis tumor, the cause of scoliosis debuted in childhood, of frequent states of weakness, of vascular, digestive and respiratory

disturbances. It is unclear if the hypophisis adenoma has been genetically motivated or it was the result of stressing events, suffered at very early ages.

These cases illustrate the traumatic situations, motivated by the invisible soul lesions and, therefore, non-treatable in a useful period of time. Artists are more vulnerable to the stress factors to which they often confront, developing hidden and unbelievable affections. This is why it is requested the support of psychological researches.

Chapter V: "Hermeneutic measures in the pianist interpretative art"

5. 1. Problems of general and musical hermeneutics

The approach of the problematic from an exhaustive point of view, leading to the research, synchronic and diachronic, for comprehensiveness and efficiency of pianist interpretative activity

5.1.1. General hermeneutics: multi-laterality of opinions and unity of concept

The definition of hermeneutics is that of a whole regulations used in the interpretation of old texts, being a theory of decoding and interpretation of signs. The hermeneutic purpose is to discover the secret sense of a text. The primary charge of hermeneutics is to search in the text itself the internal dynamics, which governs the structure of the work of art, subjectivity of the interpreter being the work of lecture and the gift of text.

5.1.2. Musical hermeneutic problems. Hermeneutic measures in the analysis of works: „Menuet" by M. Ravel and „Cantéyodjayâ" by O.Messiaen

It is stressed the importance of the musical communication analysis, of re-making and re-living the text, by the remaking hermeneutic measure, of which the unique purpose is obtaining the simplicity and special living of the time.

5.1.2.1. Hermeneutic opinions regarding the art

Walter Biemel considers that the last purpose of the hermeneutic procedure is to understand the author better than he understood himself. The work of art constitutes in its essence a path to the human.

Pascal Bentoiu states that the idea of musical image represents a truly psychic reality.

Nicolae Brânduş shows that the act of interpretation is a cultural one, raising the problem of psychological knowledge of music and self-knowledge, to attain an external lucidity of the interpretative gesture.

Diana Moş considers that the interpreter, as a releaser of energies and psychic processes that also regard the interpret person and the receivers of his artistic message. And, in this sub-chapter, I underline the existent connection between any hermeneutic measure and psychological research.

5.1.2.2. Hermeneutical approaches in the analysis of works: „Menuet" by M.Ravel and „Cantéyodjayâ" by O.Messiaen

It represents a hermeneutic exercise applied upon two musical interpreted texts by the undersigned in an objective-referential approach.

5.2 Art-philosophy-religion: homo ludens, homo faber, homo religiosus

It is a three-dimension profile made to the pianist from the perspective of a whole man, as an evolved and complex spirit.

5.2.1. Term of player: actor, creator, interpret

The game has the duty to break the limits of physical existence, the pianist consuming his art from the game perspective, made serious, on the basis of rules, but which develops under the sign of inspiration *sine ratio.*

Homo ludens in the pianist interpretative art is a serious ludic, a performant player.

5.2.2. Philosopher human and homo faber

The pianist is *homo faber* in the sense that art implies craftsmanship and mastership of handling the tool, named piano.

Reported to the work of art, the pianist is a philosopher, projecting upon the musical text his own thought and feeling, being a lover of wisdom, transposed in the world of sounds. The opposed dimension is specific to the interpreter, being caught between the material world and the spiritual one, both of them continuously metamorphosing his interior.

5.2.3. Religious man in pianist art. De anima con anima.

It is underlined the messenger role of the transcendent that it is assumed by the pianist. In the hypothesis of interpreter, the pianist lives the lives of all his creator humans like him. The veritable artist is a religious person, because he knows not to limit his being. The path of each artist is non repeatable, each of them being a secret of Divinity. Union in Spirit realizes ideally in and through music, and the interpretative act remains the act of sublime communication of divine nature. *De anima con anima:* to vividly talk

BCU NATIONAL UNIVERSITY LIBRARY

about soul represents the missionary vocation of the pianist artist. His contemplation makes from the artist a true *homo religiosus*.

5.3. General conclusions

My research based upon the observation of Human from the interior of pianist human in a scientific, acceptable way, trying a closing between the interpretative pianist art and the psychological science, so important in the study and formation of the artistic personality. And who wants to know the process that developed in the artist, must constitute it in an object of a research, coming closer after that, to him, with special and adequate methods (T. Vianu).

Any interpretative musical measure is connected to the human being and to his comprehension, so needing the psychology support by the two research branches of it: the experimental one and the theoretical one. My discourse comes to support the idea of binding the scientific, musical world and that of psychology, having as a unique purpose the rising of authentic values to the glory of pianist interpretative art.

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B.C.U. "M. EMINESCU" IAŞI

LELIA ŞERBĂNESCU
(căsătorită: RĂDULESCU)

Absolventă a Liceului de Muzică „Dinu Lipatti" în iunie 1994, la clasa de pian a profesoarei Lucia Teodorescu. Licenţiată a Universităţii Naţionale de Muzică din Bucureşti – Facultatea de Interpretare Muzicală, promoţia 1999. A susţinut Masteratul în cadrul aceleiaşi Universităţi, având ca temă de studiu creaţia lui J.S.Bach, absolvind aceste cursuri de perfecţionare în iunie 2000 cu lucrarea „J.S.Bach şi gândirea sa instrumentală". Obţine titlul de DOCTOR ÎN MUZICĂ la data de 30 ianuarie 2008, acordat cu calificativul „Summa Cum Laudae" pentru teza intitulată „Coordonatele psihologice ale actului interpretativ", pregătită sub îndrumarea prof. univ. doctor Nicolae Brânduş (pianist, compozitor şi muzicolog) şi a doamnei psiholog prof. univ. doctor *Honoris Causa* Ursula Şchiopu (membră a Academiei Române, membră a Uniunii Scriitorilor şi Cavaler al Literelor, membru fondator al Revistei de Psihologie).

Activitatea sa ştiinţifică include prezentarea referatelor „Etno-structuri şi surse de inspiraţie folclorică în Sonata pentru pian şi vioară op. 21 nr.1 de Béla Bartók" (2002), „Interferenţe între preclasic şi modern în Suita pentru pian *Le Tombeau de Couperin* de Maurice Ravel" (2003), „Analiza stilistico-interpretativă a lucrării *Cantéyodjayâ* de Olivier Messiaen" şi „Generalităţi privitoare la cercetarea actului interpretativ din punct de vedere psihologic" (2004).

A participat la cursurile de măiestrie pianistică de la Ceské Budeïovicé – Republica Cehă în iulie 1997 şi la cele susţinute la Arad (în noiembrie 1999 şi septembrie 2000) de către prof. univ. Gabriel Amiraş de la Academia de Muzică din Trossingen – Germania, precum şi la cursurile de măiestrie în domeniul muzicii de cameră organizate de UNMB şi de către pianista Lorry Walfisch (S.U.A.) în anul 1996.

Cariera sa didactică începe în martie 2001, desfăşurându-se în cadrul Liceului de Muzică „George Enescu" din Bucureşti. În activitatea pedagogică obţine rezultate meritorii prin participările elevilor săi la concursuri naţionale şi internaţionale. De asemenea, promovează tinerii talentaţi ai clasei sale de pian prin participarea constantă a acestora la concertele Fundaţiei Culturale „Remember Enescu".

Susţine nenumărate recitaluri pe toate scenele importante din ţară şi concertează alături de Filarmonica Ploieşti sub bagheta dirijorului Ovidiu Bălan şi a Orchestrei de Cameră Radio, având la pupitrul dirijoral pe maestrul Ludovic Bács.

Participă la înregistrarea CD-ului medalion „Felicia Donceanu" apărut în 2007.

Repertoriul său acoperă o arie largă, de la lucrări de Bach, Haendel şi Scarlatti până la Messiaen, Stockhausen sau Nicolae Brânduş.

9 789734 205585

ISBN 978-973-42-0558-5